

Exclu du Pôt

10558

DORIA RAGAI (SHAFIK)

---

L'ART POUR L'ART  
DANS  
L'ÉGYPTE ANTIQUE

---

THÈSE PRINCIPALE

présentée à la Faculté des Lettres de Paris  
pour l'obtention du grade de Docteur ès-Lettres

---



PARIS  
LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER  
12, RUE VAVIN, VI<sup>e</sup>

---

1940



L'ART POUR L'ART  
DANS L'ÉGYPTE ANTIQUE

L'ART POUR L'ART.







10958

DORIA RAGAI (SHAFIK)



# L'ART POUR L'ART

DANS

## L'ÉGYPTE ANTIQUE

THÈSE PRINCIPALE

présentée à la Faculté des Lettres de Paris  
pour l'obtention du grade de Docteur ès-Lettres



INSPECTION DU BÉTAIL

Peinture Murale provenant d'un Tombeau Thébain. (Environ 1.400 avant J. C.)



PARIS

LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER

12, RUE VAVIN, VI<sup>e</sup>

1940



## INTRODUCTION

---

Il peut sembler paradoxal, au premier abord, de vouloir trouver une application de la théorie de « l'art pour l'art » chez les anciens Egyptiens. Comme tous les premiers peuples de l'humanité, les Egyptiens ne pouvaient concevoir une forme dégagée de toute matière. L'abstraction leur étant étrangère, leurs conceptions artistiques ne séparaient pas les formes de leurs substances.

Or la théorie de « l'art pour l'art », prise dans son acception la plus étendue, est la négation de tout support matériel de la forme. Celle-ci, se suffisant à elle-même, doit être le dernier mot de l'art. Telle a été l'opinion de Baudelaire, des Goncourt, de Flaubert et de Leconte de Lisle, à propos de l'art littéraire, et, par extension, des autres arts.

Mais la théorie de « l'art pour l'art », entendue dans ce sens extrême, ne peut être qu'une chimère. Comme l'a fait remarquer A. Cassagne (1), les partisans mêmes de cette opinion ne l'ont pas adoptée dans leurs créations littéraires, toujours pleines de sens, et par conséquent de contenu.

Une telle théorie sera, à plus forte raison, inapplicable à l'art des anciens Egyptiens. L'art de ces derniers fut si intimement lié à la religion, à la magie, au pouvoir royal, etc., qu'une forme séparée de son contenu matériel devient, à ce propos, un non-sens.

Mais la théorie de « l'art pour l'art » peut être entendue dans un sens beaucoup moins étroit. On peut concevoir une forme plus ou moins dégagée de la matière, mais on ne peut concevoir de forme dépourvue de toute matière. La forme la plus pure est perçue par nos sens, et par conséquent, entachée de contenu matériel. A l'audition d'un simple accord musical, s'éveille plus ou moins inconsciemment en nous, un état psychologique *sui generis* qui échappe à notre analyse, mais qui ne peut

(1) A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France*. Paris, 1906, p. 453.



en aucune façon être dénué de contenu. Pour nous être accessible, toute forme est forcément doublée de matière.

On ne peut pourtant pas nier la valeur absolue de la forme. Cette dernière est incontestablement ce qu'il y a de plus proprement artistique dans une œuvre. Un art est d'autant plus pur que la forme y tient une place plus considérable.

La théorie de l'art pour l'art peut ainsi être entendue dans un sens beaucoup moins strict que ne le voulaient certains formalistes. Dans un ouvrage récent, M. Ch. Lalo fait à ce sujet quelques remarques qui pourront nous aider à préciser notre point de vue. La théorie de « l'art pour l'art » pourrait se présenter sous trois aspects différents, solidaires d'ailleurs : le formalisme, le purisme, le technicisme. Chacun de ces aspects est un essai en vue de dégager la forme de tout contenu. Mais tandis que les deux premiers systèmes tâchent de faire abstraction du contenu interne d'une œuvre, le troisième prend « un art ou une œuvre, tels qu'ils sont en fait, sans aucune abstraction interne, — forme et matière, intuition et discursion mêlées —, mais (refuse) de leur adjoindre des fonctions anesthésiques : morales, politiques, érotiques ou religieuses, par exemple (1) ».

C'est sous cette troisième forme que la théorie de « l'art pour l'art » trouve une application possible. Une œuvre d'art peut être considérée comme plus ou moins pure ou désintéressée selon que son contenu est proprement esthétique, ou au contraire, mêlé à des facteurs anesthésiques.

C'est en ce sens seulement qu'il nous deviendra possible de trouver certains aspects désintéressés dans l'art égyptien, comme dans tout autre art. Nous pourrions ainsi défendre l'art égyptien contre l'utilitarisme religieux dont on a si souvent voulu le qualifier tout le long de son histoire.

On a presque toujours considéré l'art égyptien comme un simple instrument au service d'un utilitarisme religieux prépondérant. Or l'utilité religieuse ne fut pas uniformément puissante au cours de la longue histoire de l'art égyptien. A certains moments de cette histoire, l'art imposa sa valeur absolue et autonome et acquit ainsi une sorte de pureté interne (2).

(1) Ch. LALO, *L'Art loin de la Vie*. Paris, J. Vrin, 1939, p. 19.

(2) Cette pureté reste pourtant relative. En effet, dans l'art le plus formel, il est difficile de distinguer la part de l'esthétique et de l'anesthésique.

D'autre part, les anciens Egyptiens n'étaient pas indifférents aux valeurs proprement esthétiques. Quoiqu'en ait dit G. Maspero, ils furent sensibles à la beauté pour elle-même, à la beauté désintéressée. Il est évident que les débuts historiques de l'art égyptien eurent un caractère purement religieux et utilitaire. Les statues devaient servir de support à l'âme du défunt dans une vie ultérieure, et les grandes constructions architecturales étaient avant tout destinées à lui garantir un refuge pour cette existence d'outre-tombe.

Mais cette recherche intéressée de la sécurité et d'un bonheur sans limite n'est-elle pas le propre de toute activité humaine à ses débuts ? Dans les premières manifestations de son activité, l'homme cherche d'abord à s'assurer une existence confortable et heureuse; dans son désir de « persévérer dans l'être », comme dirait Spinoza, il aspire à perpétuer ce bonheur au-delà de la vie terrestre; c'est alors qu'il tente, par des moyens artistiques ou autres, à s'assurer une existence sans limites.

La conscience proprement esthétique ne naîtra qu'au moment où les besoins terrestres et autres de l'homme seront satisfaits. Ce moment coïncidera avec l'apogée de son histoire.

Dans l'histoire de l'art égyptien, la plupart des chefs-d'œuvre datent de la IV<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> dynasties, moments où la civilisation égyptienne était à un tournant important de sa trajectoire. Les points culminants d'une civilisation sont ceux où la nation, disposant d'un surplus d'énergie et d'aptitudes, les dépense dans les productions artistiques, sans autre but que cette décharge elle-même. Ces moments sont également ceux où la technique est déjà perfectionnée. Or, les progrès de la technique ayant pour résultat la création d'objets de plus en plus beaux, donnent automatiquement aux hommes le désir et le besoin de s'en entourer; le goût du luxe et du raffinement se manifestera de façon de plus en plus pressante.

C'est un fait de ce genre que nous analyserons chez les anciens Egyptiens : la poursuite de l'efficace les conduit à l'amour du beau comme à une conséquence logique, grâce aux progrès de la technique.

Avant de voir dans quelle mesure il nous sera possible d'accorder une place aux valeurs esthétiques dans l'art des anciens Egyptiens, il nous faut préciser notre attitude devant le problème de « l'art pour l'art ».

L'art acquiert une valeur absolue quand il se suffit à lui-même,



quand sa raison d'être lui est immanente. Poser le problème de « l'art pour l'art », c'est aborder la question de la finalité interne de l'art. S'il a en lui-même sa propre finalité, il acquiert une valeur désintéressée et absolue.

Pour qu'il en soit ainsi, il faut que l'art soit un but et non un moyen. A cette première condition que l'art partage avec d'autres valeurs absolues (telles l'Idée du Bien chez Platon, ou la Volonté chez Kant), s'ajoute celle de l'exclusion de toute raison d'être étrangère à la satisfaction de sentiments esthétiques, faute de quoi il ne saurait être question de désintéressement.

Nous ne nous attarderons pas à analyser la finalité interne de l'art : elle réside dans le simple fait qu'il a en lui-même sa raison dernière. Le propre de cette finalité est de satisfaire nos besoins esthétiques. Nous sommes, sur ce point, parfaitement d'accord avec J. M. Guyau qui met dans le besoin et le désir la source du sentiment du beau : « ... rien de plus inexact que cette entière opposition établie par Kant et l'école anglaise, comme par Cousin et Jouffroy, entre le sentiment du beau et le désir : ce qui est beau est désirable *sous le même rapport*... Il n'est pas d'émotion esthétique qui n'éveille en nous une multitude de désirs et de besoins plus ou moins inconscients;... (1) » Une étude des sentiments correspondants aux divers besoins nous aidera peut-être à éclaircir le problème qui nous occupe.

Parmi les sentiments multiples dont nous constatons l'existence en nous, à côté de ceux de l'amour, de la haine, de la crainte ou de la pitié, nous en découvrons, profondément enracinés en nous, une catégorie d'une nature *sui generis* : les sentiments esthétiques. Devant un beau paysage ou un tableau de Vinci, nous éprouvons une certaine émotion, une sorte de joie intime, tendre et indéfinissable. Est-ce la nature que nous retrouvons dans le tableau de Vinci (comme disent les naturalistes), ou est-ce l'art qui, par un phénomène inverse, nous fait aimer la nature, en tant qu'une œuvre d'art possible (comme le dirait M. Ch. Lalo) ? Il y a là la matière à une longue controverse et nous aurons l'occasion d'y revenir dans les pages qui suivent. Toujours est-il que, devant la nature ou devant une œuvre d'art, nous éprouvons une émotion différente de toute autre.

(1) M.-J. GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris, F. Alcan, 1921, p. 27.

Le problème de « l'art pour l'art », tel que nous l'entendons dans cet ouvrage, diffère de celui posé par Flaubert, Leconte de Lisle, les Goncourt ou Baudelaire. Pour ces derniers, non seulement en littérature, mais en musique et dans les arts plastiques, la valeur artistique d'une œuvre réside dans la pure forme. Ce qui va jusqu'à faire dire à l'Abbé Brémond : « ... En tant qu'elle fait pleurer, toute poésie qui fait pleurer est impure (1). »

Or, qu'il s'agisse d'art littéraire, de musique ou de plastique, le « purisme » (2), entendu littéralement, ne peut avoir de sens. Car la forme, aussi dégagée qu'elle puisse être de la matière, lui reste indissolublement unie.

C'est dans un sens différent que nous entendons la théorie de « l'art pour l'art », telle que nous essaierons de l'appliquer à l'art des anciens Egyptiens.

Pour nous, une œuvre d'art acquiert une valeur indépendante et absolue, quand elle n'a d'autre raison d'être que la satisfaction de nos sentiments esthétiques. Elle est d'autant plus pure, au sens artistique du terme, qu'elle est dénuée de valeurs morales, religieuses, érotiques, etc. Remarquons tout de suite qu'elle ne parvient presque jamais à un état de pureté parfaite. L'œuvre d'art étant l'extériorisation harmonieuse d'un certain sentiment esthétique de la vie, se trouve par ce fait mêlée à tout élément vital.

Quand nous parlons de ce « sentiment esthétique de la vie », entendons-nous par là, la vie dans ses manifestations extérieures ou dans ce qu'elle a de profondément intime à notre nature ? C'est là le vieux problème de la part d'objectivité ou de subjectivité à accorder à l'art, posé depuis Platon et non encore résolu de nos jours.

La beauté sensible, pour Platon, n'est que le reflet de la beauté intelligible dont nous n'avons qu'une notion très vague et très confuse : la réminiscence d'une vie antérieure où il nous a été possible de contempler les Idées. Parmi ces Idées, essence et origine de toutes choses, il y a celle d'une Beauté en soi, dont la beauté sensible n'est qu'un reflet déformé. Ce réalisme transcendant de Platon ne donne pas grand espoir de connaître, en elle-même, l'Idée du Beau, malgré le rôle des démons et des

(1) Ch. LALO, *L'Art loin de la Vie*. Paris, 1939, p. 17.

(2) Expression de Ch. LALO. *ibid.*



génies médiateurs. Si, « dans les arts, l'homme de génie leur doit son inspiration divine (1) », il reste malgré cette inspiration des dieux, très loin de l'Idée du Beau, car il serait ébloui et comme aveuglé s'il la contemplait directement. Le mythe de la caverne est significatif à ce sujet. Il lui arriverait ce qui, dans le poème « L'image voilée de Sais », arrive à l'apprenti au moment où il se trouve devant l'image dévoilée de la vérité. Le sensible et l'intelligible restent, malgré l'essai de conciliation qu'en donne Platon lui-même, séparés par un abîme. L'idéalisme transcendant de Platon aboutit logiquement au mysticisme de Plotin ou au panthéisme métaphysique de Hegel.

La philosophie critique de Kant, voyant la difficulté d'unir le sensible et l'intelligible, pose autrement le problème. Le monde sensible, celui de l'expérience et du déterminisme (le monde des phénomènes) est doublé du monde des noumènes ou des choses en soi. Nous pouvons connaître le premier, mais le second nous demeure inconnu, quoique nous ne puissions nier son existence. A la critique de la Raison Pure où il traite des phénomènes, et de la Raison Pratique, où il parle des noumènes, Kant ajoute la critique du Jugement, où il est question des valeurs esthétiques. La beauté y est définie comme l'harmonie entre l'imagination et l'entendement.

Réduisant la beauté à un simple jeu de nos facultés, Kant donne ainsi une première idée du caractère désintéressé de l'art.

L'intérêt particulier qu'offre la *Critique du Jugement* est d'avoir, en insistant sur ce caractère désintéressé de l'art, donné l'impulsion aux théories identifiant l'art et le jeu, telles que l'entendront Schiller et Spencer. Ces théories ont le tort de méconnaître le caractère sérieux, et, pourrait-on dire avec M.-J. Guyau, « vital », de l'art. Elles offrent cependant le grand avantage de prouver que l'art est autre chose que la poursuite assidue de l'utile.

Dans une réaction à la fois contre le dogmatisme ontologique des Anciens et la philosophie critique de Kant, le positivisme de Taine n'envisage, en matière artistique, que les faits et les lois. La « Philosophie de l'Art » est un essai d'application de la méthode scientifique dans le domaine de l'esthétique. Son grand mérite fut de reconnaître l'importance de certains facteurs sociaux, tels que la race, le milieu, le moment. Ce-

(1) L. ROBIN, *La Pensée grecque*, 1923, p. 224.

pendant, dans sa réaction contre le dogmatisme des Anciens, Taine exagère l'importance exclusive des données de l'expérience jusqu'à vouloir s'abstenir de tout jugement de valeur. Mais une classification et une hiérarchie des faits, conditions premières de toute science, ne sont possibles qu'en s'appuyant sur des jugements de valeur. C'est là le reproche que M. Ch. Lalo fait à l'esthétique naturaliste de Taine :

« Dès que Taine se dégage de cet esprit de réaction exagérée, se reprend et domine son œuvre avec la sévérité du vrai savant, il n'échappe pas à la logique interne de sa propre pensée : après avoir constaté et expliqué, il juge; et il tire son jugement des constatations, comme une conséquence complexe et indirecte, mais non moins logique et non moins nécessaire que toutes les autres (1). »

En effet, dans son étude sur les conditions de la production d'une œuvre d'art, Taine reconnaît qu'il y a un idéal que l'art doit manifester; cet idéal est le « caractère notable » :

« Nous avons posé, d'après nos études précédentes, que l'œuvre d'art est un système de parties, tantôt créé de toutes pièces, comme il arrive dans l'architecture et dans la musique, tantôt reproduit d'après quelque objet réel, comme il arrive dans la littérature, la sculpture, la peinture, et nous nous sommes rappelés que le but de l'art est de manifester par cet ensemble quelque caractère notable. Nous en avons conclu que l'œuvre serait d'autant meilleure que le caractère y serait à la fois plus notable et plus dominateur (2). »

Ce caractère *plus notable* et *plus dominateur* n'a de sens véritable que s'il est étayé par un jugement de valeur.

Des jugements de valeur étaient donc indispensables à l'attitude de Taine. Autrement son positivisme exclusif en matière artistique, développé jusqu'à ses dernières conséquences, ne peut logiquement conduire qu'au scepticisme esthétique.

Pour le problème que nous nous posons à propos de l'art égyptien, comme pour la solution de tout autre problème, d'ailleurs, il ne saurait être question de faire abstraction de tels jugements de valeur.

L'observation de la beauté naturelle ne sera pas à négliger. Si une simple copie de la nature n'est pas forcément une œuvre d'art et s'il faut tenir compte de l'apport de l'artiste, il est également possible de

(1) Ch. LALO, *Introduction à l'esthétique*. Paris, 1935, p. 171.

(2) *Ibid.*, p. 65.



dire qu'une œuvre d'art qui ne puiserait pas ses éléments dans la nature est inconcevable.

D'après M. Ch. Lalo, on ne saurait parler de valeur esthétique de la nature; celle-ci, prise en elle-même, n'est ni belle ni laide : elle est « anesthétique ». Et quand nous l'admirons, en tant que belle, c'est à travers l'art que nous la jugeons : elle est alors dite « pseudo-esthétique ». La valeur proprement esthétique n'appartient qu'à l'art :

« Dans le « sentiment de la nature » proprement dit, point de beauté ni de laideur : il est « anesthétique ». Il répugne, autant qu'il est humainement possible, à toute notion de valeur. Au contraire, le « sentiment de la beauté de la nature » qu'il importe d'en distinguer, est essentiellement une affirmation de valeurs. Mais ces valeurs sont seulement apparentées à la valeur esthétique proprement dite, sans lui être identiques. C'est pourquoi elles méritent le nom de « pseudo-esthétiques », par opposition avec les valeurs d'art, les valeurs techniques, qui seules sont purement esthétiques (1). »

Donc, si parfois la nature nous semble belle, ce n'est pas qu'elle le soit en elle-même, mais parce que nous la voyons à travers l'art.

Ce en quoi M. Ch. Lalo est d'accord avec M. Brunschwig : « S'il est vrai que la beauté de l'art imite toujours en partie la beauté de la nature, on peut dire en un sens que la beauté de la nature — celle du moins que nous sommes en état d'apprécier — ne se révèle à nous que par analogie avec la beauté de l'art (2). »

Remarquons pourtant que M. Brunschwig accorde à la nature autant de part qu'à l'art dans notre appréciation de la beauté, tandis que M. Ch. Lalo met tout l'apport du côté de l'art. Il fonde cette subordination de la nature à l'art sur la notion de *valeur* et sur celle de la *technique*. La notion de valeur est indispensable pour l'appréciation de la beauté ; et l'insuffisance du naturalisme positiviste de Taine qui prétend ne pas imposer des « préceptes », mais de constater des « lois » (3), consiste précisément dans son désir à ne pas avoir recours aux jugements de valeur. Cette critique de M. Ch. Lalo est fondée, puisque le fait même de constater des lois comprend, implicitement, des jugements de valeurs.

Mais l'énonciation des jugements de valeurs n'est qu'un des côtés du

(1) *Ibid.*, p. 90.

(2) Cité par Ch. LALO. *ibid.*, p. 130.

(3) *Ibid.*, p. 168.

problème, tel qu'il a été posé par M. Ch. Lalo. La subordination de la nature à l'art en tant que valeur esthétique est due à la technique. C'est grâce à cette technique que l'art acquiert une valeur proprement esthétique; inversement, c'est le manque de technique qui rend la nature anesthétique. Nous pouvons accorder à la nature un caractère plus ou moins esthétique (M. Ch. Lalo l'appelle pseudo-esthétique), dans la mesure où nous la voyons à travers la technique de l'art.

Il nous semble que M. Ch. Lalo accorde trop d'importance à la technique, bien qu'il accorde un sens très étendu à ce terme.

« Cet élément le plus caractéristique de l'art, la *technique*, au sens large que nous donnons à ce mot, c'est à la fois les nécessités élémentaires qu'imposent les matériaux employés, plus le métier humain qui les interprète et les transfigure, plus les initiatives individuelles, les inventions originales ou géniales qui rendent seules ce métier vivant en l'élevant au-dessus de la simple copie ; plus les adhésions ou les répulsions du milieu social, et toute la vie collective qui organise et sanctionne cette évolution, et en définitive élève chaque fait esthétique jusqu'à la notion de valeur, valeur toute relative d'ailleurs, vivante et mouvante comme cette évolution elle-même, bien que susceptible comme elle, de lois (1). »

Malgré l'apport social qu'il attribue au domaine de l'activité artistique, M. Ch. Lalo nous ramène insensiblement, et par un détour, au subjectivisme de Kant. La notion de beauté serait le produit de l'art et des artistes, et nullement celui de la nature. Or, il nous semble qu'on ne peut nier l'apport esthétique de la nature. Car, s'il est vrai qu'un beau paysage n'a pas de sens sans un spectateur qui en apprécie la valeur esthétique, la réciproque est vraie : aimerions-nous certains chefs-d'œuvre de l'art, s'ils ne nous suggéraient pas ce que nous avons aimé, au préalable, dans la nature ? On ne peut subordonner la nature à l'art, car elle a sa beauté au même titre que lui : si nous aimons l'art en tant que nous retrouvons en lui une part de notre expérience intime, la nature est à la source même de cette expérience.

A notre avis, l'argument technique ne suffit pas pour expliquer et la beauté de l'art et, indirectement, celle de la nature. La beauté de la nature a dû être antérieure à celle produite par la technique, car une technique, pour riche qu'elle soit, ne produit rien d'esthétique si elle ne prend son point de départ dans la beauté elle-même.

(1) *Ibid.*, p. 142.



Nous n'irons pas jusqu'à dire que la technique, telle que l'entend M. Ch. Lalo, serve uniquement à copier la nature. Elle peut donner naissance à une beauté différente de celle de la nature ; toujours est-il qu'elle lui doit son premier élan. Sans les données esthétiques de la nature, la technique fonctionnerait à vide et donnerait, non de l'art, mais tout au plus de la virtuosité.

Il nous semble que c'est dans la nature qu'il faut chercher l'origine première de l'art. Il faut évidemment entendre ce terme « *nature* » dans son sens le plus riche, en tant qu'elle est à la fois la source de l'expérience extérieure et, indirectement, du contenu de la conscience de l'homme. La nature, pour nous, est aussi bien cette nature extérieure qui, quand elle s'offre sous un aspect harmonieux, ravit notre regard, que celle qui, du fond de notre conscience, nous révèle l'harmonie intime de notre être.

L'œuvre d'art, en tant que belle, participera à cette double harmonie et servira à l'exprimer. De telle sorte qu'on peut définir l'œuvre d'art de la façon suivante : *l'œuvre d'art est l'expression harmonieuse du sentiment de vitalité que nous puisons dans la nature, cette dernière entendue dans son acception la plus large.*

Ainsi l'œuvre d'art parvient à exprimer ce sentiment intense de la vie que les concepts ne parviennent pas à exprimer. L'œuvre d'art trouve sa raison d'être dans l'expression de ce qui, par définition, est inexplicable. C'est en ce sens qu'elle nous aide à nous rapprocher de l'Absolu, à le toucher presque. Elle nous le « suggère », pour employer l'expression de Bergson.

Ainsi certaines théories naturalistes et vitalistes, telles celles de Ruskin, de Guyau ou de Bergson, qui logiquement doivent aboutir à la négation de l'art, nous y ramènent cependant par un détour.

Guyau a dit : « L'art, c'est de la vie concentrée. » Dans cette phrase brève mais riche de sens, nous trouvons comme une synthèse de l'« *Ein-fühlung* » des Lipps et de Volkelt, de « l'imitation intérieure » de Groos, du « transfert du moi » de Souriau, de la « sympathie symbolique » de Basch.

Selon une autre expression de Guyau :

« L'art véritable est, selon nous celui qui nous donne le sentiment

immédiat de la vie la plus intense et la plus expansive tout ensemble, la plus individuelle et la plus sociale (1). »

C'est l'intensité de notre vie que nous aimons retrouver dans l'art. Et s'il arrive souvent que ce reflet de notre expérience personnelle par l'art nous plaît plus que le fait même de la vivre, c'est que dans l'art nous l'idéalisons et nous nous la représentons à notre gré. Les souvenirs douloureux disparaissent et ce que l'œuvre d'art nous suggère est notre vie transfigurée en quelque sorte, et telle que nous aurions aimé l'avoir vécue.

Le fait de ramener l'art au principe même de la vie, ouvre devant notre méditation les champs les plus vastes et les plus variés, car il nous fait songer à cette sympathie universelle qui nous unit, non seulement à tous les êtres, mais à la nature prise dans sa totalité.

Ce sentiment de la vie que nous éprouvons avec plus ou moins de conscience ou de force pendant toute notre existence, revêt un caractère esthétique quand il atteint une certaine intensité.

Ajoutons cependant que, pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut que ce sentiment intense de la vie soit exprimé d'une façon harmonieuse. Sur ce point nous reconnaissons le rôle considérable qu'il faut accorder à la technique. De telle sorte que si, pour la production d'une œuvre d'art, l'apport de la nature est d'une importance capitale, celui de la technique ne l'est pas moins.

Un des aspects les plus curieux de l'attitude naturaliste se révèle dans le mysticisme esthétique de Ruskin.

Pour Ruskin, toute copie de la nature est belle par le seul fait qu'elle en est une copie, et réciproquement, tout ce qui n'est pas une copie de la nature est laid par définition. Tout est beau dans la nature et l'artiste ne doit y faire aucun choix.

Une telle opinion, développée jusqu'à ses conséquences extrêmes, aboutit inévitablement au paradoxe.

Dans son « adoration » de la nature toute entière, sans la moindre indifférence pour la plus menue de ses parcelles, Ruskin donne néanmoins un critère de la beauté dans la nature qui sera, par la suite, celui de l'art même : ce critère n'est autre que la *fréquence*. Mais on se demande quelle valeur peut avoir un tel critère, car la beauté étant en

(1) M.-J. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 75.



général une exception, est un privilège. Ruskin s'explique sur ce point de la façon la plus mystique :

« Je crois bien être dans le vrai en considérant comme les plus naturelles les formes les plus fréquentes, ou du moins en considérant que Dieu a imprimé aux formes qui en ce monde de chaque jour sont familières aux yeux de l'homme, ces caractères de Beauté que par la volonté de Dieu il est de la nature de l'homme d'aimer. Nous pouvons ainsi, je crois, raisonner de la Fréquence à la Beauté et vice-versa. Dès l'instant qu'une chose est fréquente, nous pouvons la prétendre belle et considérer comme la plus belle la plus fréquente; j'entends, cela va de soi, visiblement fréquente... Et par fréquence, j'entends cette fréquence limitée et isolée qui est la caractéristique de toute perfection; non la simple multitude : tout comme une rose est une fleur commune, sans qu'il y ait sur l'arbuste autant de fleurs que de feuilles. Sous ce rapport, la nature est économe de sa beauté la plus haute, et prodigue de sa beauté moindre... (1) »

Par le fait même que Ruskin distingue entre « la beauté la plus haute » et une « beauté moindre », il fait un choix entre les données de la nature et nous éloigne de son principe primordial. Or, d'après le même auteur :

« Que le jeune artiste se méfie de l'esprit de choix : c'est un esprit insolent tout au moins, et ordinairement bas et commun, empêchant tout progrès et flétrissant tout pouvoir, encourageant les faiblesses, flattant les partialités... Il ne dessine rien de bien, celui qui n'a pas envie de dessiner n'importe quoi ! Lorsqu'un peintre se refuse, c'est parce qu'il se sent humilié, non parce qu'il fait fi; lorsqu'il s'arrête, c'est parce qu'il est rassasié, non parce qu'il trouve que la Nature lui donne une mauvaise nourriture... L'art parfait perçoit et reflète l'ensemble de la Nature. L'art imparfait, qui est dédaigneux, rejette ou préfère... » On se demande pourquoi, puisqu'il y a une beauté « plus haute » et une beauté « moindre », ne pas choisir la plus haute ?

Il y a une contradiction inhérente à toute opinion qui voit en l'art une simple imitation de la nature. Car, réduisant l'activité de l'artiste à une simple machine reproductrice de la nature, on supprime toute valeur propre de l'art. La fidélité dans la reproduction exacte de la nature devient le critère de toute beauté artistique, ce qui revient à admettre, par le fait même, la supériorité incontestable de la beauté de la nature sur celle de l'art : en effet, une copie déforme tant soit peu l'original; et une copie de la nature ne peut être, en un certain sens, que de la nature dé-

(1) J. RUSKIN, *Les sept lampes de l'architecture*. Trad. franç. G. Ewall, p. 173-4.

formée. Dans ce cas, il vaudrait mieux qu'il n'y ait pas d'art et que nous contemplions directement les beautés naturelles dans la nature elle-même. Ruskin le dit d'ailleurs expressément :

« Nous avons déjà parlé de ce qui est constant et nécessaire dans la Nature, des effets ordinaires de la lumière du jour sur les couleurs ordinaires et nous répétons, une fois de plus, que la palette la plus riche ne saurait les égaler... (1) »

Malgré ses contradictions, Ruskin nous entraîne à admirer les beautés de cette nature. Chaque être qu'elle englobe acquiert, par le fait même de sa propre existence, un caractère transcendant, par conséquent absolu et autonome. La beauté de chacun de ces êtres peut être contemplée pour elle-même, indépendamment de toute autre chose.

Dans l'analyse qu'il fait du sentiment esthétique, H. Bergson (2) parle tour à tour de « rythme » et de « mesure » arrêtant en quelque sorte la marche du temps, de sympathie, de suggestion, d'imitation et de fixité de la vie.

Devant tant de notions, nous nous sentons désorientés, ne sachant laquelle choisir. Chacune d'elles, jetant quelques lumières sur la nature du sentiment esthétique, nous les acceptons toutes, en bloc. C'est d'ailleurs déclarer le sentiment esthétique comme indéfinissable, en quelque sorte, que de le comparer à l'état d'hypnose, comme l'a fait Bergson :

« Dans les procédés de l'art, on retrouvera sous une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose.

« Il y a donc des phases distinctes dans le progrès d'un sentiment esthétique, comme dans l'état d'hypnose; et ces phases correspondent moins à des variations de degré qu'à des différences d'état ou de nature (2). »

La valeur artistique d'une œuvre sera en fonction de sa capacité de suggestion :

« ... Le sentiment du beau n'est pas un sentiment spécial, mais... tout sentiment éprouvé par nous revêtira un caractère esthétique, pourvu qu'il ait été suggéré, et non pas causé. »

La nature aussi bien que l'art, procède par suggestion quand elle

(1) J. RUSKIN, *L'art et la Vie*. Paris, Nelson, p. 25.

(2) H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, 1929, pp. 9-15.



produit sur nous un effet esthétique. Mais l'art, disposant du rythme, acquiert sur elle une certaine supériorité.

Bergson semble considérer la nature comme inférieure à l'art dans ce sens que l'art est une production consciente, tandis que la nature ne l'est pas :

« Mais on pourrait se demander si la nature est belle autrement que par la rencontre heureuse de certains procédés de notre art, et si, en un certain sens, l'art ne précéderait pas la nature. Sans aller aussi loin, il semble plus conforme aux règles d'une saine méthode d'étudier d'abord le beau dans les œuvres où il a été produit par un effort conscient, et de descendre ensuite par transitions insensibles de l'art à la nature, qui est artiste à sa manière. »

Il nous semble qu'il s'agit là d'une méthode à employer pour l'étude de l'art et de la nature. Bergson ne nie pas pour cela la valeur esthétique de la nature, indépendamment de l'art.

L'intérêt qu'offre l'étude de Bergson à propos des sentiments esthétiques consiste en ce qu'elle nous montre la complexité et la richesse infinie de ces sentiments. Dans l'impossibilité où nous sommes de les comprendre, contentons-nous de les sentir et de goûter « l'indéfinissable état psychologique » qu'ils provoquent en nous.

Si cet « indéfinissable état psychologique » ne peut être saisi par notre intelligence, il peut être au moins exprimé par l'art. Cette expression *sui generis* que l'art donne de nos états psychologiques lui confère un rôle d'une importance capitale et une autonomie indiscutée. C'est ainsi que le vitalisme et l'intuitionisme nous conduisent à attribuer une valeur autonome à l'art, en tant qu'expression de notre propre vitalité. C'est en ce sens que M. Focillon dit : « Nous sommes fondés à penser qu'elles [les formes plastiques] constituent un ordre et que cet ordre est animé du mouvement de la vie (1). »

Nous ne prétendons pas avoir donné une définition suffisante du sentiment esthétique. A notre avis, ce sentiment ne pourra être défini que le jour où l'esthétique expérimentale sera réalisée comme science. Nous en sommes encore loin.

Les sentiments esthétiques sont pour ainsi dire synthétiques : plusieurs autres sentiments contribuent à les former. Aux difficultés qu'of-

(1) H. FOCILLON, *La vie des formes*. Paris, 1934, p. 7.

frent à l'analyse chacun des sentiments qui les composent, s'ajoutent celles présentées par l'ensemble.

Notre tentative de définition de la nature du sentiment esthétique : sentiment de vie, nuancé de toutes les modalités de cette vie elle-même, reste uniquement un essai. Mais si nous ne pouvons nous expliquer nos sentiments esthétiques, nous constatons néanmoins leur existence en nous, en tant qu'états psychologiques. Partant de cette constatation nous essaierons d'expliquer ce que nous entendons par « art désintéressé ».

A notre avis, un objet d'art (qu'il soit l'œuvre de la nature ou de l'art proprement dit) a une valeur désintéressée lorsque nous l'envisageons en tant qu'apte à satisfaire nos besoins esthétiques. Le but de cet ouvrage est un essai d'application de cette définition d'un « art désintéressé » aux créations artistiques des anciens Egyptiens.

Nous avons déjà dit combien il peut sembler contradictoire de vouloir appliquer la théorie de l'« art pour l'art », telle que nous l'entendons, à l'art des anciens Egyptiens. En effet, cet art fut considéré par des égyptologues éminents et plusieurs critiques, comme un art essentiellement utilitaire, dans ce sens qu'il aurait été un simple moyen mis au service de la Religion.

Or, s'il est vrai qu'aux premières années de son histoire, l'art égyptien est intimement lié à la religion dans laquelle il plonge, en quelque sorte, ses racines, il n'en fut pas toujours ainsi. Il sut, par la suite, secouer le joug des croyances religieuses, dont il n'était d'abord que le reflet, se débarrasser de ses origines utilitaires, et acquérir ainsi une existence et une valeur absolues.

A ses débuts, l'art égyptien cherchait surtout l'efficacité, l'utilité de ses œuvres. Mais, peu à peu, cette poursuite de « l'utile » donna naissance à un certain goût pour la perfection des formes et la beauté de la matière première, à cause justement de l'efficacité propre de tout ce qui est beau.

La recherche de « l'utile » a donc engendré, pour ainsi dire, automatiquement, l'amour du « beau ». L'étude de ce passage de « l'utile » au « beau », comme à une conséquence logique, sera une des parties essentielles de notre travail.

D'autre part, l'art profane nous aidera à démontrer que les anciens Egyptiens ont souvent cherché la beauté pour elle-même. Les menus objets dont se servaient les dames égyptiennes pour leur toilette (boîtes et cuillers à fard), une foule d'autres objets, y compris statues et groupes



de statues d'extrême fantaisie, dessins, etc., avaient souvent en eux-mêmes une réelle valeur artistique. Ce qui nous est un témoignage du plaisir entièrement profane et esthétique, qu'on trouvait à les contempler.

Les édifices fragiles (palais de rois ou de princes) non faits pour durer et où la décoration et l'ornementation tenaient une large part, sont de même des témoins du plaisir désintéressé éprouvé par les anciens Égyptiens en présence de la beauté.

Nous aurions voulu donner un caractère positif à notre recherche. En d'autres termes, nous aurions voulu partir des faits et les vérifier par une méthode proprement expérimentale. Mais l'état actuel de l'esthétique expérimentale (ou « l'esthétique d'en bas », comme le dit Fechner, en l'opposant à la méthode métaphysique ou « d'en haut ») ne nous permet pas encore d'expliquer certains phénomènes complexes.

Aussi ne suivrons-nous pas une méthode exclusive : nous aurons recours à l'esthétique expérimentale dans les cas où elle nous donne quelques résultats appréciables. Nous compléterons l'étude positive des faits par l'emploi de l'hypothèse, qui donnera une certaine direction à notre travail ; nous aurons recours à l'induction, sans rejeter toutefois la déduction, quand elle peut nous aider à expliquer certains phénomènes ; nous ne nous bornerons pas à un seul domaine de l'art égyptien, mais nous l'étudierons dans son ensemble et dans ses manifestations les plus diverses. (Toutefois la statuaire, l'architecture et la peinture seront étudiées plus amplement que la danse, la musique, etc.).

Notre travail n'a pas la prétention de résoudre d'une façon définitive le problème de « l'art pour l'art » dans l'Égypte ancienne.

Nous espérons uniquement jeter quelque lumière sur un côté généralement méconnu de l'art égyptien : le côté désintéressé de la recherche du beau, l'amour de la Beauté pour elle-même, pour la seule joie esthétique que procure sa contemplation.

## PREMIÈRE PARTIE

---

### Les données fondamentales de l'art égyptien



## CHAPITRE PREMIER

### Utilitarisme religieux (1)

#### § 1.

G. Maspero considère l'art égyptien comme essentiellement utilitaire, c'est-à-dire comme déterminé uniquement par les principes religieux. Il réduit ainsi l'art égyptien à un simple moyen mis au service de la religion. D'après lui, la recherche du beau pour lui-même n'aurait jamais préoccupé les anciens Egyptiens. Ces derniers n'auraient apprécié la production artistique que dans la mesure où elle était censée leur procurer un bien quelconque.

« ... Il (l'art égyptien) ne cherchait pas à créer et à noter le Beau pour lui-même. Il était, dans le principe, l'un des moyens dont la religion usa afin d'attribuer aux êtres qui peuplaient ce monde une vie heureuse et sans terme (2). »

Il y aurait donc, inhérente à toute œuvre d'art, une sorte d'eudémonisme (aussi bien terrestre que d'outre-tombe). L'œuvre d'art n'avait donc pas sa fin en elle-même. Sa valeur dépendait d'un but qui la dépassait.

La Beauté, perdant ainsi de son caractère absolu, devait être forcément reléguée au second plan.

« Ce but touché, si la Beauté résultait par surcroît des procédés employés à l'atteindre, il (l'art) l'accueillait avec joie, sans toutefois la juger indispensable à la perfection de l'œuvre opérée; il ne consentit à faire effort pour la procurer qu'où elle ne nuisait pas à la consommation de la fin voulue. »

En fut-il toujours ainsi ? Bornons-nous ici, anticipant sur les parties

(1) Dans la plus grande partie de cet ouvrage, l'utilitarisme est entendu au sens d'utilitarisme religieux et d'outre-tombe.

(2) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, pp. 303 et suiv.



suivantes de cet ouvrage, à noter que souvent la beauté fut recherchée par les Egyptiens au détriment même de la fin utilitaire voulue.

Maspero plaide, en somme, la cause de l'utilitarisme exclusif de l'art égyptien, en architecture aussi bien qu'en sculpture et en peinture.

L'architecture aurait été influencée par le choix des matériaux les plus solides et des « formes » de construction les plus qualifiées à assurer la résistance des tombeaux et des temples.

« Il (l'art) inventa ainsi, dans une intention de pure utilité, cette architecture prodigieuse... »

A l'encontre de cette dernière opinion, qu'il nous suffise de citer un fait remarqué par M. Ch. Boreux :

« ... L'emploi de la polychromie, ... était comme imposé aux architectes, en Egypte, par la nécessité de détacher sur un ciel aux couleurs éclatantes des masses que ces couleurs mêmes auraient risqué d'absorber... Appliquée aux angles des murs et au couronnement des pylônes, cette polychromie permettait d'animer, en soulignant les contours, les différentes parties de l'édifice (1)... »

Ce désir de « détacher » et de souligner les contours des masses par l'emploi de la polychromie ne pouvait être qu'un désir esthétique : celui d'harmoniser, dans une grande symphonie de couleurs, ciel et édifices. On ne voit pas quel motif utilitaire aurait pu y jouer un rôle.

G. Maspero, appuie sa théorie de l'utilitarisme de l'art égyptien sur les croyances relatives au « double » dans la religion.

« ... Les bas-reliefs et les statues n'avaient d'autre raison d'être que d'offrir des supports impérissables à l'âme des divinités et au double des incarnés (2). »

Pour qu'une statue réponde aux conditions posées par la théorie du double (3), elle devait ressembler autant que possible à l'original. D'où le réalisme de l'art égyptien. Il fallait, d'autre part, qu'elle représente le défunt dans la fleur de l'âge et en pleine santé ; cette seconde condition donna naissance à un courant d'idéalisme hiératique.

Ce besoin de l'utile aurait, toujours selon G. Maspero, gêné le développement de la sculpture égyptienne :

« Il ne fut pas sans inconvénient pour elle, puisqu'il lui enleva une partie de sa liberté. »

(1) Ch. BOREUX, *L'art égyptien*, p. 14.

(2) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte* (suite du passage précité).

(3) Le double était, en quelque sorte, l'âme du défunt.

Peut-être faut-il restreindre la portée de cette opinion. Car si ce souci de l'utile a pu entraver la sculpture dans ses cadres, il a pu ne pas l'avoir gêné dans son contenu. Les règles limitées imposées à l'art par la religion pouvaient restreindre le champ de son action, mais non diminuer sa valeur absolue qui, elle, dépend non pas des règles auxquelles il se conforme, mais bien du génie de l'artiste.

D'après G. Maspero, la peinture aurait subi encore beaucoup plus que la sculpture, l'influence paralysante de cet utilitarisme. La recherche de l'utile aurait arrêté nettement son évolution et empêché les progrès considérables qu'auraient pu faire les artistes égyptiens dans des conditions moins défavorables. En effet, d'après lui, la sculpture aurait tiré quelques profits de la recherche de l'utile : « le gain..., s'il ne balance pas au juste la perte, l'atténue grandement ». Quant à la peinture, elle aurait subi « la fatalité de l'utile », sans avoir pu jouir du moindre bénéfice.

G. Maspero remarque à ce propos l'importance de la peinture aux temps archaïques. Le fait qu'elle ait été reléguée au second plan depuis l'Ancien Empire trouverait encore son explication dans l'utilitarisme de l'art égyptien dès cette époque. En effet, dès les débuts de l'Ancien Empire, et à mesure que les croyances religieuses se consolidaient en favorisant le grand développement de la sculpture, la peinture s'est trouvée rejetée dans l'ombre. La sculpture, beaucoup moins fragile que la peinture, répondait aux conditions de solidité imposées par les croyances religieuses.

Sur ce point nous partageons entièrement l'opinion de G. Maspero. Mais nous ne sommes plus de son avis lorsqu'il attribue une influence énorme et presque exclusive au rôle de la tradition. Le peintre, à l'en croire, serait resté « ce que des âges d'asservissement l'avaient fait ».

Deux spécimens de peinture du Moyen Empire, de Béni-Hassan (tableau I) nous aideront à démontrer le contraire. Grâce à certains effets de lumière, d'ombre et de pénombre, l'artiste donne l'impression de s'émanciper très nettement des règles imposées par la tradition. D'après G. Maspero, les règles de la peinture auraient été comme une conséquence de celles de la sculpture ; or, les effets de lumière dont nous venons de parler appartiennent au domaine propre de la peinture et sont, sans aucun doute, de véritables innovations d'un artiste de génie.

Même lorsque G. Maspero accorde une certaine émancipation à la peinture, vers la seconde époque thébaine, par exemple, il explique ce fait par des raisons religieuses. Si la peinture « ... réussit pourtant à



s'émanciper peu à peu dans les tombeaux,... ce ne fut point par une poussée de croissance spontanée; ce fut uniquement parce que les conceptions relatives à la survie se modifièrent et s'élargirent... Du jour où l'on imagina que l'âme, n'habitant plus le caveau, pourrait se passer de la perpétuité du décor, le nombre des hypogées peints uniquement augmenta vite. »

Ainsi, que la peinture ait été arrêtée dans son développement ou qu'elle ait pu évoluer, au Nouvel Empire, par exemple, elle demeurerait toujours, d'après G. Maspero, une simple fonction des croyances relatives à la vie d'outre-tombe.

Les deux peintures de Béni-Hassan que nous venons de citer, suffisent à nous démontrer qu'il y eut, à un certain moment de l'histoire de l'art égyptien, de véritables innovations artistiques, indépendantes de toute influence religieuse.

G. Maspero ramène de même au principe d'utilité religieuse l'oubli où sombrèrent presque tous les artistes égyptiens.

« On ne se trompera guère si l'on assume que le principe d'utilité interdisait à tous ceux qui exerçaient un art de signer leur œuvre et par suite, qu'il les condamnait à l'oubli. »

Il semble regretter de ne pas connaître le nom des artistes qui nous légèrent le Cheikh-El-Balad, le Deir-El-Bahari... ou le Spéos d'Ibsamboul (1). Il aurait voulu pouvoir associer à ces chefs-d'œuvre les noms de leurs créateurs comme il nous est permis d'associer celui d'Ictinus au Parthénon.

A notre avis, si notre curiosité en souffre, l'art n'y perd guère. Pour comprendre l'attitude d'indifférence de ces artistes devant la gloire terrestre, « dont l'action est si puissante chez les modernes » (G. Maspero), il faut nous rappeler leurs aspirations si différentes des nôtres. Pour eux, la gloire éternelle, immanente à leurs œuvres mêmes, compensait largement toute gloire de ce monde.

\*\*

G. Maspero reproche à l'art égyptien un certain caractère d'uniformité. Cette uniformité proviendrait de ce que les « thèmes » et les « types », transmis par la tradition, n'auraient été susceptibles de quelques modifications et d'une évolution quelconque, que dans les détails, et dans des limites très étroites.

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, p. 306.

Mais cette uniformité de l'art égyptien, nous ne la croyons qu'apparente. Elle concerne les cadres et non la valeur absolue de cet art. Si ces cadres sont assez restreints, le contenu est, par contre, d'une richesse inouïe. On ne saurait parler d'uniformité (à moins qu'il ne s'agisse d'uniformité superficielle et toute extérieure), à propos d'un art si expressif, et, dans la plupart des cas, si réaliste.

\*\*

G. Maspero fait ensuite allusion à un autre genre d'utilitarisme de l'art égyptien, dont l'essence serait différente de celle de l'utilitarisme religieux.

« Je me garderai bien d'affirmer que l'utilité religieuse ait été ici la seule règle; elle fut la principale, celle qui, après avoir inspiré les arts naissants, les gouverna dans leurs développements jusqu'aux derniers jours... »

A notre avis, il est fait ici allusion à une sorte d'*utilitarisme profane* qui consiste à poursuivre et à rechercher le bonheur qu'on peut tirer de la contemplation de la beauté.

Or ici s'impose une distinction importante entre l'utilitarisme religieux, indifférent à la valeur esthétique des choses, et l'utilitarisme profane qui, dans une sorte d'eudémonisme esthétique, recherche la beauté d'un être ou d'un objet en vue du plaisir esthétique qu'on peut y rencontrer.

Un objet recherché pour l'effet que sa beauté peut produire en nous est convoité, en un certain sens, d'une façon désintéressée. Il est certain qu'un objet qui nous plaît ne peut nous plaire que pour lui-même, et non en fonction d'autre chose. Si nous parlons ici d'utilité, nous donnons donc à ce terme une conception différente de son sens habituel. Une recherche de la beauté est, par définition même, désintéressée.

Un exemple pris dans la décoration d'un palais de la seconde époque thébaine, expliquera plus clairement ce que nous venons d'avancer. Ces palais fragiles étaient construits dans un but purement profane; ils étaient destinés à offrir le plus d'agréments possible au roi ou aux princes qui les habitaient. Toutes les manifestations artistiques que nous y rencontrons n'avaient donc aucun rapport avec la religion. Ainsi, les pavements dont nous reproduisons un exemple (figure I, Pl. I), étaient recouverts de peinture aux colorations variées, faites uniquement pour le plaisir des yeux.



Il ne s'agit donc ici que de joie esthétique qui, par son essence même, ne peut se confondre avec celle procurée par l'utile.

L'utilitarisme religieux aurait, d'après G. Maspero, non seulement empêché le progrès de l'art égyptien, mais rendu ce dernier indifférent à tout progrès extérieur.

« ... Les autres nations l'ont (l'utilité religieuse), subie non moins qu'elle (l'Égypte)... ; mais, tandis que, dans la Grèce, la recherche du beau pur l'emporta bientôt, l'Égypte, s'attardant de plus en plus dans ses modes archaïques de penser, finit par devenir incapable, je ne dirai pas d'adopter les conceptions plus nobles qui se formaient autour d'elle, mais simplement d'en sentir la valeur. »

Il nous semble que G. Maspero fait ici allusion à la découverte des *raccourcis* (en un certain sens, de la perspective), par les Grecs. Ceux-ci ayant inventé une méthode nouvelle, applicable à l'art, celle de représenter les choses telles que nous les voyons et non telles que nous les représentons, les Égyptiens auraient refusé de l'adopter. G. Maspero admet, en quelque sorte, la supériorité des Grecs dans ce domaine, puisqu'il considère la découverte de la perspective comme un indice de « conceptions plus nobles ».

Un coup d'œil jeté sur les deux méthodes, celle des Égyptiens et celle des Grecs, nous permettra de constater s'il s'agit bien d'une supériorité authentique des Grecs ou bien d'une simple différence de conceptions.

Dans leurs dessins, leurs bas-reliefs, etc., les Égyptiens soumettaient leurs œuvres à ce qu'on a l'habitude d'appeler la « loi de frontalité », consistant à représenter les choses non telles que nous les voyons, mais telles que nous les connaissons.

Marcelle Baud fait à ce propos une comparaison entre la « loi de frontalité » et les lois de la « géométrie descriptive », opposant celle-ci à la perspective.

« ... La géométrie descriptive s'écarte nettement de la perspective. Tandis que la perspective représente les objets *tels que nous les voyons*, avec un point de vue fini, pris sur l'horizon apparent, la géométrie descriptive représente les objets *tels qu'ils sont*, avec leurs vraies dimensions, le point de vue étant reculé jusqu'à l'infini; les rayons visuels sont ainsi considérés comme parallèles entre eux et toujours perpendiculairement à l'œil du spectateur. Dans une telle vision, l'épaisseur des objets dispa-

rait, ou plutôt nous ne voyons pas l'objet lui-même, mais ses projections (1). »

Il semble exagéré de vouloir identifier la loi de frontalité, telle que l'appliquaient les anciens Égyptiens, et celles de la géométrie descriptive. Cette dernière a des lois proprement scientifiques, tandis que la loi de frontalité fut trouvée et appliquée par les anciens Égyptiens tout à fait empiriquement.

Si la géométrie descriptive peut offrir une certaine ressemblance avec la loi de frontalité, c'est en tant que toutes les deux s'opposent à la perspective visuelle.

Il nous est permis de dire que frontalité et perspective représentent deux méthodes différentes, ayant chacune sa valeur propre et absolue. La question d'un progrès réalisé chez les Grecs par la découverte de la perspective se trouve ainsi éliminée.

Si les Égyptiens, non seulement ne firent aucun effort pour découvrir la perspective, comme on le pense si souvent, mais ne voulurent même pas adopter cette dernière dans leurs œuvres d'art après que les Grecs l'eurent découverte, c'est que la loi de frontalité convenait mieux à leur conception esthétique.

Nous sommes d'accord avec G. Maspero quant à l'influence exercée par les principes religieux sur l'art égyptien au début de son histoire. Le fait que les Égyptiens pensaient tirer un certain profit d'outre-tombe de leurs statues (elles devaient servir de point de repère à l'âme du défunt après sa mort), donne un caractère particulier à ces statues. A son tour, ce caractère utilitaire de la statuaire a laissé son empreinte sur l'architecture, le bas-relief, la peinture, etc.

Mais nous ne sommes plus de l'avis de l'auteur quand il pense que cet utilitarisme régna d'une façon exclusive sur l'art égyptien, et pendant toute son histoire. En ce sens, nous accordons à la tradition un rôle beaucoup moins considérable qu'il ne le fait.

Nous pensons (c'est d'ailleurs ce que nous essaierons de démontrer dans la troisième partie de notre ouvrage) que si l'art égyptien fut d'origine religieuse et utilitaire, il y eut des moments dans son histoire où il

(1) Marcelle BAUD, *Les dessins ébauchés de la Nécropole thébaine*. Mémoires de l'Institut français d'archéologie. Tome 63, 1935.



rejeta les cadres trop restreints imposés par les croyances religieuses, et acquit, par ce fait, une valeur absolue et esthétique.

## § 2.

De même que G. Maspero, G. Foucart soutient l'utilitarisme intransigeant de l'art égyptien, et particulièrement de la statuaire.

D'après lui, l'art égyptien n'est « qu'un art qui n'est jamais que la traduction d'idées successives appartenant au domaine de la religion (1) ».

Dans l'ensemble, il est possible de réfuter cette opinion par les arguments énoncés au paragraphe précédent.

On ne s'arrêtera donc ici qu'à quelques détails de l'opinion de G. Foucart, soit pour les approuver, soit pour les réfuter.

Voici les raisons qu'il considère comme les plus probantes pour démontrer que la statuaire égyptienne fut particulièrement utilitariste :

« Ainsi, qu'il s'agisse des dieux ou des hommes, la statuaire égyptienne aura, avant tout, le caractère de créer des êtres vivants, et de réaliser en eux les instruments indispensables, disons même, les seuls efficaces, soit pour entrer en commerce avec les dieux, soit pour garantir la survivance des hommes... Comme dernière conséquence à signaler, elle n'aura servi, ni à décorer des emplacements ou des monuments publics, ni à embellir soit des palais, soit des demeures privées. Toutes les statues ont été faites pour des tombeaux et pour des temples. Toutes ont eu pour destination essentielle un emploi pratique et de nature religieuse... »

Cet argument peut avoir une certaine portée à propos de la statuaire proprement dite; il perd de sa valeur quand il s'agit de certains arts mineurs. Or, ces derniers peuvent être considérés comme appartenant au domaine de la statuaire; ceci enlève à l'argument de G. Foucart sa portée générale. Par exemple, cette cuiller à fard, du type appelé « nageuse » (figure 2, Pl. I), n'est autre chose qu'une statuette; elle n'offre d'autre différence avec une statue que celle des dimensions. Si la caractéristique d'une statue réside avant tout dans l'expression qu'elle reflète, il nous semble que cette cuiller possède les caractères d'une statue, au sens le plus profond du terme.

L'emploi de cet objet étant évidemment de nature profane, l'argu-

(1) G. FOUCART, *La religion et l'art dans l'Égypte ancienne*, La statuaire (*La Revue des idées*, 1908, 5<sup>e</sup> année, pp. 385-419).

ment de G. Foucart sur l'utilitarisme exclusivement religieux de l'art égyptien dans la statuaire se trouve réfuté.

Voulant démontrer, à propos de la statuaire, que l'art égyptien fut essentiellement intéressé, G. Foucart aboutit, à notre sens, au résultat opposé :

« Ni son intention (de la sculpture égyptienne), ni son développement n'ont été la satisfaction d'aspirations esthétiques. Elle fut créée pour répondre à des nécessités de premier ordre : d'un côté définir, régler et diriger les rapports avec les êtres divins; de l'autre, assumer la continuation de l'existence de l'homme après sa mort terrestre; le tout dans des conditions précises et sans cesse améliorées. »

Ce progrès de « conditions » dans lesquelles évoluait la sculpture, et auquel fait allusion G. Foucart, ne saurait être qu'un progrès technique. Or, (nous le verrons dans la troisième partie de notre ouvrage) l'amélioration de la technique et le désir de perfectionnement du travail qu'elle exige, amenèrent les Égyptiens à un certain raffinement dans l'exécution de leurs œuvres et à une certaine recherche de la beauté pour elle-même. Les progrès de la technique eurent pour effet que les Égyptiens, partant de l'utile, dépassèrent leur propre but, et aboutirent, comme à une conséquence logique, à la recherche du beau.

« Ce n'est pas... (d'après G. Foucart) une question d'esthétique ou de choix personnel qui décida l'adjonction de tel ou tel accessoire. Emblèmes et symboles ont tous une valeur précise, fixée par le rituel; chacun produit des effets certains... sur les rapports des dieux et des hommes. »

Si tel ou tel accessoire fut ajouté à une statue en vue de son caractère symbolique et utilitaire, la manière dont on le dispose, indique, dans la plupart des cas, une certaine appréciation des valeurs esthétiques. Considérons, par exemple, la statue de Chefren, en diorite, du Musée du Caire (tableau II). Le faucon placé derrière la tête du roi et entourant celle-ci de ses deux ailes, avait sans doute une valeur symbolique et religieuse aux yeux des anciens Égyptiens. Mais, la puissance de la réalisation de l'artiste parvint à imposer ce symbole, pourtant assez volumineux, sans que s'en trouvât alourdie l'expression même du visage du roi. Cette disposition parfaite du faucon derrière la tête de la statue est l'indice d'un certain souci de l'ordonnance harmonieuse des choses. C'est d'ailleurs ce que dit G. Foucart lui-même :



« Il (l'artiste) peut cependant montrer ce qu'il vaut comme sculpteur. Symboles, attributs, accessoires nécessaires, c'est à lui qu'il appartient de les *accommoder de la manière la plus favorable à l'ensemble et aux grandes lignes de la figure*. Il le manifestera encore dans le fini de l'exécution, la largeur de la facture, l'habileté à saisir le trait caractéristique du modèle... »

L'auteur semble, dans ce passage, croire à un certain penchant vers les valeurs esthétiques chez les anciens Egyptiens. Mais il fait une restriction qui nous incite immédiatement à croire le contraire :

« Seulement, le développement s'est accompli dans le sens des tendances originelles... il (le progrès) a porté sur *l'accroissement continu des effets utiles*. »

Il nous semble qu'il y a ici confusion entre la quantité et la qualité. Si le progrès de l'art égyptien n'avait été qu'un « *accroissement continu des effets utiles* », il n'y aurait pas eu progrès véritable. Il y aurait eu simplement une plus grande quantité de valeurs utiles. Or, ce n'est pas là ce que nous apprend l'histoire de l'art égyptien. Aux trois grandes époques de cette histoire (IV<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> dynastie), il y eut une véritable évolution dans la *qualité* même du travail. C'est ainsi qu'entre une statue des premières dynasties pharaoniques et une autre de la IV<sup>e</sup> dynastie, il y a un progrès véritable dans la technique, dans la puissance de réaliser l'expression et dans la perfection du travail. Cette évolution dans les moyens dont dispose à un certain moment l'art, conduit à une évolution parallèle dans le domaine du goût et donne naissance à de véritables exigences esthétiques.

## CHAPITRE II

### Représentation idéale et représentation visuelle

L'art égyptien comparé à l'art grec. Polémique de Platon à propos de la perspective. Méthode de travail des artistes égyptiens. Controverses relatives à la loi de Frontalité. Infantilisme. Désintéressement. Loi de Frontalité et imitation de la nature. Rigidité.

#### § I

On ne peut catégoriquement opposer l'art archaïque grec à l'art égyptien. Ce n'est qu'au v<sup>e</sup> siècle avant J.-C., après la découverte du raccourci par les Grecs, que l'art de ces derniers prend un caractère très différent.

Les caractéristiques de l'art archaïque grec données par Emanuel Löwy (1), dénotent plusieurs points communs entre cet art et celui des anciens Egyptiens. Voici ces caractères :

- 1° Les figures et leurs parties se réduisent à quelques formes typiques;
- 2° Les formes sont stylisées, c'est-à-dire schématisées en formes régulières ou tendant vers la régularité;
- 3° La représentation de la forme par des contours, soit que ces contours se maintiennent en autonomie (contours linéaires), soit qu'ils se confondent avec la surface intérieure ayant la même couleur ;
- 4° En cas de coloris, les couleurs sont uniformes, sans tenir compte de la gradation des couleurs et des ombres;
- 5° Les figures, dans chacune de leurs parties, se présentent au spectateur dans leur plus grande largeur;
- 6° La succession spatiale de la réalité se résoud en côte à côte ou simultanément.

(1) Emanuel Löwy, *Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom., 1900.



7° On ne tient pas compte de l'espace en profondeur.

D'après les caractères qu'on vient de mentionner, il y a plus d'un point commun entre l'art égyptien et l'art archaïque grec. Jusqu'au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., les méthodes de l'art égyptien et de l'art grec ne diffèrent pas essentiellement. Ces deux méthodes sont à base frontale ou orthoscopique (1); elles s'identifient plus ou moins avec toutes les méthodes des peuples primitifs. Il faut croire que la méthode représentative, faisant grand cas du toucher et du volume des objets, est innée et chère à l'humanité, qui ne consent pas facilement à s'en défaire.

La découverte du raccourci à la fin du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. par les Grecs décide de l'apparition d'une nouvelle méthode en art : la méthode visuelle. Vers l'an 400 av. J.-C. le raccourci est découvert, mais empiriquement. On ne peut dire avec précision quelle fut la date exacte de la découverte du raccourci par les Grecs. Ce qu'on peut tout au plus se hasarder d'affirmer, c'est que l'emploi de l'ombre en peinture et de la perspective en dessin, évolua dans le courant du iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ; c'est ce que dit L. Hourticq :

« Cette décoration qui oppose des silhouettes rouges à un fond noir, imitait sans doute les peintures archaïques du v<sup>e</sup> siècle. Car la peinture grecque commença, comme celle de l'Égypte, en représentant des formes plates cernées de contours nets. Polignote, le contemporain de Phidias, peignit des portiques, à Delphes et à Athènes, avec un petit nombre de couleurs. Au cours du iv<sup>e</sup> siècle, Zeuxis et Parrhasios, puis Apelle et Protogène qui furent les artistes les plus admirés des anciens, firent, semble-t-il, parcourir à la peinture grecque le chemin qui mène des figures plates et monochromes aux figures en relief. Cette évolution consiste en deux acquisitions : l'art de donner leur relief aux corps et l'art de les placer dans l'espace ou perspective (2). »

Il faut attendre la Renaissance, en passant par-dessus le Moyen-Age, pour trouver la véritable découverte de la perspective et son application proprement scientifique.

« Ceux qui s'emballent pour la pratique dans la science sont comme un marin qui entre dans son bateau sans gouvernail ni boussole, de sorte qu'il ne sait avec certitude où il va. La pratique doit être édifiée sur la *bonne théorie dont la perspective est le guide et la porte et sans elle rien*

(1) Ainsi que le dit BÜHLER.

(2) L. HOURTIQ, *Les merveilles de l'art*. Hachette, pp. 52-54.

*de bon ne peut se faire en peinture*. Le peintre qui peint avec la seule pratique et le jugement de son œil, sans raison, est comme un miroir qui, sans les connaître, imite les objets se trouvant devant lui (1). »

La découverte du raccourci par les Grecs restera donc une méthode empirique jusqu'à la Renaissance. Tout empirique qu'elle ait été, cette découverte du raccourci par les Grecs n'en garde pas moins une importance capitale dans le cadre de l'histoire générale de l'art, vu l'influence considérable qu'elle exerça sur les œuvres d'art ultérieures.

D'autres peuples y avaient préparé le terrain, mais c'est à la Grèce que revient son application méthodique en art.

« Hors de la Grèce, ce ne sont que de rares tentatives dans ce sens, isolées et sans lendemain. Il y a déjà un véritable sentiment du modelé dans les peintures magdaléniennes, mais ce sont les peintures d'un art qui n'est nullement dans l'enfance. En Égypte, les curieux résultats réalistes du temps d'Akounaton ombrent le dos des figures, dirigent un jet de lumière sur la cuisse d'une fillette. Une fresque mycénienne cherche le modelé par des hachures. Parfois paraissent aussi de timides ébauches de perspective dans la céramique de Suse, sur des fresques égyptiennes, sur des reliefs assyriens. Sur un vase mycénien, avec une chasse au cerf, le peintre indique la jambe du chasseur sur le corps de l'animal, pour montrer qu'elle est sur un autre plan (2). » Mais... « la rupture de la frontalité, la connaissance du raccourci, de la perspective... sont essentiellement helléniques (3). »

\*\*\*

H. Schäfer (4) voit dans les dispositions fondamentales des Hellènes, un terrain tout préparé pour la découverte du raccourci. Le peuple grec étant un peuple *visuel* par excellence, il aurait été porté tout naturellement à effectuer la révolution artistique due à la découverte de la perspective.

H. Schäfer remarque en effet que, de même que la philosophie du peuple grec, celle du peuple hindou opposait l'être au paraître. Et de même que les Grecs, les Hindous condamnent l'apparence. Comment s'expliquer donc que le peuple hindou, se détachant du monde extérieur,

(1) LÉONARD DE VINCI, *Frammenti*. Edition Solmi, 1925, p. 237.

(2) A. DE RIDDER et W. DEONNA. *L'art en Grèce*, p. 302.

(3) *Ibid.*, p. 393.

(4) A. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1930, pp. 252 et suiv.



se réfugie dans le néant (le Nirvana), et que le peuple grec, malgré la polémique acharnée de Platon, tient compte de l'apparence et adopte la méthode visuelle en art ? La seule explication, d'après H. Schäfer, est que les Grecs étaient du type visuel, et que les Hindous ne l'étaient pas.

Il ne semble pas qu'on puisse expliquer par des raisons de ce genre la résistance que la méthode visuelle rencontra chez les anciens Egyptiens. La raison en est plutôt que les Egyptiens, ayant contracté certaines habitudes, s'en défont difficilement. Ils avaient pratiqué trop longtemps la méthode représentative ; ils finirent par l'aimer en tant que méthode, et par y revenir, même quand certaines innovations d'artistes égyptiens ou autres marquaient un essai de méthode visuelle.

\*  
\*  
\*

H. Schäfer (1) fait allusion aux peuples qui se laissèrent pénétrer par l'influence artistique grecque, et adoptèrent par conséquent la méthode du raccourci. En Asie, cette influence eut lieu pendant les conquêtes d'Alexandre. En Egypte, ce n'est qu'au moment de la pénétration du Christianisme helléniste (période alexandrine), que les Egyptiens furent dociles à l'introduction du raccourci en art (2). En Chine, c'est l'union du bouddhisme vainqueur avec la reproduction grecque de la nature, à l'époque Han (200 av. J.-C. jusqu'à 200 ap. J.-C.), qui a décidé de la victoire de la perspective.

Mais avec l'affaiblissement de l'influence grecque, la méthode frontale reprend le dessus.

Ainsi le Bas-Empire et l'Epoque byzantine marquent une réaction contre la perspective : c'est le règne de la surface.

On a le droit de se demander si la méthode frontale n'attend pas toujours le moment favorable pour réclamer ses droits. La preuve en est le retour conscient de certains expressionnistes modernes à une méthode beaucoup plus représentative que visuelle. Ce qui démontre clairement que la méthode de la perspective n'est pas supérieure à celle de la frontalité, mais simplement différente d'elle. Ce sont deux méthodes complètement autonomes, répondant à deux aspirations différentes de l'humanité.

(1) H. SCHÄFER. *Ibid.*, p. 253.

(2) Nous nous expliquons cette acceptation de la méthode visuelle de la part des anciens Egyptiens, par le fait que l'art indigène était à son crépuscule, et qu'il n'avait par conséquent pas la force de réagir et d'imposer sa propre méthode à l'envahisseur.

\*  
\*\*

L'emploi de la perspective ne pouvait qu'alarmer Platon. La condamnation du raccourci découlait logiquement de l'ensemble de sa philosophie. Il se place, en effet, sur le plan de la recherche de la vérité. Pour lui, la vérité est la connaissance correspondant à l'être, à l'essence, et doit par conséquent se méfier de tout ce qui est apparence. Or, l'emploi de la perspective en art serait une sorte d'apologie de l'apparence.

Pour saisir toute la portée de la polémique de Platon à ce sujet, il faut avoir présent à l'esprit tout son système, dont l'axe principal est la théorie des Idées. Nous trouverons un résumé succinct, mais largement suffisant pour l'étude qui nous occupe, dans l'ouvrage de M. L. Robin (1) :

« ... entre un non-être radical et cet être souverainement réel qu'est le Bien, se place toute une échelle intermédiaire : en premier lieu les fictions des arts *qui imitent*, ainsi la représentation peinte d'un animal ou d'un meuble ; puis les choses naturelles ou fabriquées, de la *réalité* desquelles l'illusion nous était donnée, ces deux groupes étant d'ailleurs rendus visibles par une même lumière, celle du soleil ; les objets mathématiques qui viennent ensuite, ont droit à ce rang, puisqu'ils représentent le nombre, la figure, les proportions des choses de la nature ou des arts, mais à leur tour ces intelligibles sont les *images* d'intelligibles supérieurs, qui, eux, sont des *réalités* : les « Idées » ou les « Formes », avec le Bien qui les illumine.

« Parallèlement, une échelle de savoir s'étend de ce qui serait l'ignorance radicale à ce qui serait la connaissance absolue ; les degrés en sont : l'opération par laquelle certains actes imitent les réalités naturelles ou fabriqués, ce qu'on pourrait appeler l'« imagerie » ou le « copiage » (*eikasia*) ; puis l'acte de « croire » (*pistis*) que ces réalités sont bien des réalités, et non des illusions comme leurs copies ; l'ensemble constitue l'« opinion » (*doxa*), c'est-à-dire le jugement, un mode de connaissance incertain, également susceptible d'erreur et de vérité ; ensuite vient la pensée raisonnante ou « discursive » (*dianoia*), telle qu'elle apparaît dans la connaissance mathématique ; enfin la pure « intellection » (*noësis*), qui certes n'exclut pas le raisonnement, mais qui l'emploie en vue d'intuitions

(1) L. ROBIN, *Platon*. F. Alcan, Paris, 1935, 364 p., pp. 110 et sq.



dont les réalités les plus réelles sont justement l'objet ; ce second ensemble constitue ce qu'on peut appeler le « savoir » (épistémé) (1). »

Si la réalité en soi, ou l'Idée de la réalité, est une et immuable, il est naturel de condamner, au nom de cette réalité même vers laquelle doivent tendre nos efforts, tout ce qui est changeant et illusion. Or, l'illusion par excellence est le raccourci employé en art, puisqu'au lieu de nous montrer les êtres et les choses dans leur réalité objective, il les reflète tels que nous les font percevoir nos sens trompeurs. C'est pour cette raison que Platon place cette sorte de connaissance qu'est la reproduction artistique, tout à fait au bas de l'échelle du savoir. Elle correspond à l'imitation la plus lointaine de toutes les autres imitations qui la séparent de la chose en soi.

C'est dans cet esprit qu'au « Livre X » de « *La République* », Platon condamne la perspective et la peinture des ombres, et les met sur le même pied que l'art du charlatan :

« ... Et les mêmes objets paraissent brisés ou droits, selon qu'on les regarde dans l'eau ou hors de l'eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans notre âme. C'est à cette infirmité de notre nature que la peinture ombrée, l'art du charlatan et cent autres inventions du même genre s'adressent et appliquent tous les prestiges de la magie (2). »

C'est aux mathématiques qu'il faudra avoir recours pour échapper aux dangers de ces arts de prestidigitation.

« Contre cette illusion n'a-t-on pas découvert de très beaux remèdes dans la mesure, le calcul et la pesée, de façon que ce qui prévaut en nous, ce n'est pas l'apparence variable de grandeur ou de petitesse, de quantité ou de poids, mais bien la faculté qui a compté, mesuré, pesé. »

(1) *Ibid.*, pp. 110 et sq.

(2) PLATON, *La République*. Traduction d'Émile Chambry. Paris, 1934. Livre X, 602 c-d.

« Τοῦ τοιοῦδε ταύτων που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὀψεως οὐκ ἴσον φαίνεται. Οὐ γὰρ.

Καὶ ταῦτα καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατι τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοῖλα τε δὴ καὶ ἰσχυρόντα διὰ τὴν περι τὰ χρώματα αὐτῶν πλάνην τῆς ὀψεως, καὶ πᾶσά τις ταραχὴ δόλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὐτῇ ἐν τῇ ψυχῇ.

ὅ δὲ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θάυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλοὶ τοιαῦται μηχαναί. »

... « Or, on peut regarder toutes ces opérations comme étant l'œuvre de la raison qui est en notre âme (1). »

Cette raison ne pouvant se prononcer de la même façon à propos de l'un et du multiple, c'est au nom du principe de contradiction que les perceptions de nos sens sont condamnées comme illusoires :

« N'avons-nous pas dit que la même faculté ne pouvait pas porter simultanément deux jugements contraires sur les mêmes choses ? »... « Par conséquent, ce qui juge dans l'âme sans égard à la mesure ne saurait être la même chose que ce qui juge d'après les mesures. »... « Mais la faculté qui s'en rapporte à la mesure et au calcul est la meilleure partie de l'âme. » ... « Donc, ce qui s'oppose à elle est une des parties inférieures de nous-mêmes. » ... « la peinture et en général tout art imitatif accomplit son œuvre loin de la vérité, et... d'autre part il a commerce, liaison et amitié avec la partie de nous-mêmes qui répugne à la sagesse, et ne vise à rien de sain ni de vrai (2). »

Ainsi la faculté à laquelle s'adresse la perspective, comme tous les arts de cette espèce, est la plus méprisable de nos facultés. De ce fait, la perspective doit être combattue et rejetée, comme tout ce qui met le « trouble » dans notre âme et qui est par conséquent indigne des « gens sérieux » (3).

\*\*

Cette polémique de Platon s'explique d'autant plus que le grand événement de la perspective coïncide justement avec l'époque où la philosophie se pose la question de la réalité ou de l'irréalité du monde des phénomènes. La réaction de Platon est d'autant plus forte que la peinture, avec ses effets d'ombre et de pénombre, avait fait de grands progrès à son époque, que la découverte du raccourci avait déjà pas mal d'adeptes (4).

(1) *Ibid.*, 602 d-e.

(2) *Ibid.*, 602 e, 603 a, 603 b.

(3) *Ibid.*, 602 b.

(4) Selon la remarque de H. SCHAFER (*Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1930, p. 252), Platon voyait dans la création à base visuelle, une trahison, une capitulation devant l'illusion trompeuse. Platon fait allusion à la « skiagraphie », non seulement à propos des ombres, mais, par extension, à propos de la perspective linéaire. La perspective est considérée en ce sens comme trompeuse, fantasmagorique.

H. Schäfer fait à ce propos une remarque fort intéressante. Il ne voit dans la méthode de la perspective qu'une transition de la vision de détail à celle d'ensemble. C'est une partie



\*\*

Il se trouve ainsi que l'Idée du Beau, telle que se la représentait Platon, coïncide avec celle que poursuivaient les artistes égyptiens. Ces derniers visaient également la réalité objective de l'être ou de l'objet qu'ils reproduisaient. On comprend que Platon prenait pour idéal l'art égyptien, fidèle au même idéal (à la même *Idée du Beau*) depuis dix mille ans, disait-il.

La représentation artistique, d'après Platon, a d'autant plus de valeur qu'elle se rapproche de la réalité objective de l'être ou de l'objet dont elle est l'imitation. Or, cette façon de reproduire les choses correspond justement à la méthode employée par les artistes égyptiens, connue sous le nom de « *Loi de Frontalité* ». D'après cette méthode, en général, on est fidèle au volume des objets, aux souvenirs tactiles que ces objets laissent dans l'imagination de l'artiste. Elle aboutit à une reproduction des objets dans leurs surfaces les plus étendues. Cette méthode est forcément en contradiction avec les règles de la perspective.

Pour l'étude de cette méthode, nous nous référons au dessin proprement dit et à l'écriture hiéroglyphique, qui est un dessin en quelque sorte.

\*\*

Le dessin égyptien peut être considéré comme une sorte d'épure ou plutôt de chiffrage graphique. Dans la plupart des cas il représente, non un être ou un objet déterminés, mais la projection de cet être ou de cet objet. Cette méthode, obéissant à une logique toute spéciale, produit les effets les plus étranges, qu'on doit savoir déchiffrer pour en saisir le véritable sens. Les objets sont le plus souvent représentés : en *projection horizontale*, en *élévation ou profil*, ou en *double projection*, qui consiste en un plan et une élévation : dans ce cas l'on rabat l'une des deux projections pour l'amener dans le plan de l'autre, conservé comme plan du dessin. Quelques exemples nous aideront à nous expliquer :

de cette révolution vers ce que les Allemands appellent *Weltanschauung*, non pas dans le sens de « Conception du monde », mais de « Vision du monde ».

Cela ne revient-il pas à dire que les lois de la perspective sont aussi représentatives que celles de la frontalité ? Avec cette seule différence que la perspective représenterait des ensembles, et la frontalité des détails. Or, réduire ainsi les deux méthodes à un seul principe reviendrait à supprimer le problème qui se pose à leur sujet.

#### 1° Maison thébaine avec jardin (Planche 77. Fig. 147).

Un rectangle représente la projection horizontale de l'emplacement sur lequel se trouvent la maison et son jardin.

A l'extérieur de ce rectangle, nous voyons, rabattus horizontalement, un petit portail ainsi qu'une rangée de 26 arbres, 13 de chaque côté du portail. En réalité, le portail, ainsi que les arbres, se trouvent à l'extrémité même du rectangle représentant le plan de l'ensemble, mais leur projection horizontale fait croire au premier abord qu'ils sont à l'extérieur. Arbres et portail ont subi une rotation de 90° autour de leur base servant d'axe. Ils sont représentés comme s'ils étaient couchés par terre, alors qu'en réalité cette position n'existe que d'après la logique du dessinateur. Les arbres sont pour ainsi dire schématisés.

Succédant au premier portail, un second, beaucoup plus important, donne accès au jardin proprement dit. Ce dernier est représenté par une série d'allées sur lesquelles les arbres sont rabattus, ayant subi, comme tous les autres arbres du jardin, une rotation qui les représente comme couchés sur le sol ; ce qui est projeté sur ce dernier est leur vue en élévation. A droite et à gauche, après l'entrée du portail, se trouvent les deux ailes du jardin, chacune ayant deux bassins. Même système de rabattement des arbres.

Au bout des cinq allées du milieu, s'ouvrent, placées l'une au-dessus de l'autre, trois portes donnant accès à trois chambres. Les trois chambres ne sont pas, dans la réalité, placées l'une au-dessus de l'autre, mais sur le même plan horizontal. Ce qui est représenté sur le plan est leur vue en élévation, rabattue sur le plan horizontal. La toiture, qui figure au-dessus du rectangle supérieur représentant une des trois chambres, les couvre en réalité toutes trois. Les trois portes, de même que le grand portail d'entrée, sont représentées d'une façon toute particulière. Elles ont subi ce qu'on appelle une projection suivie d'une rotation. En d'autres termes, elles ont été rabattues sur le sol, dans le sens de l'entrée du jardin ; elles ont ensuite subi une rotation de 90°, qui leur donne la position que nous voyons sur la figure.

La façade représentée au-dessous des trois chambres contient deux fenêtres ayant la même position que les portes dont nous venons de parler. Les deux portes, au contraire, placées l'une au-dessus, l'autre au-dessous de la fenêtre de droite, n'ont subi qu'un simple rabattement sur le plan horizontal.



## 2° Magasins du temple d'El-Amarna (Planche 78. Fig. 148).

Les portes donnant accès à l'allée du milieu ont subi le rabattement suivi de la rotation dont nous venons de parler. De même pour les quatre colonnes avec leurs banderoles flottantes. A droite et à gauche se trouvent les magasins, chacun à son tour ayant une allée centrale. Trois portes, rabattues sur le sol et projetées en élévation, donnent accès à chacune des deux allées. Dans l'un des cas, elles ont été rabattues sur le plan de l'allée qui sépare les magasins, dans l'autre, elles ont été rabattues à l'extérieur, sur le plan de la grande allée centrale.

A droite et à gauche de chacune des deux petites allées, se trouvent représentées l'une au-dessus de l'autre, six portes, qui, en réalité, sont consécutives sur le même plan horizontal. Chacune des portes donne accès à un magasin. Devant chaque porte se trouve une colonne. De même que les portes, les colonnes figurées l'une au-dessus de l'autre, se succèdent en fait sur un même plan horizontal.

La façon d'entasser les réserves dans les magasins, est souvent figurée de la façon la plus curieuse et la plus inattendue. Les jarres, les galettes, etc., sont placées les unes derrière les autres de façon à produire un véritable effet de perspective. C'est cette sorte de vue en raccourci qu'on appelle « échelon ». Remarquons, d'autre part (fig. 135-136), le phénomène qu'on a l'habitude d'appeler *transparence*, et qui consiste à montrer l'intérieur des chambres, des magasins, etc., tout ce qui n'est pas visible pour un spectateur placé à l'extérieur.

Ces effets de transparence sont bien caractéristiques de cette méthode toute particulière qui nous montre, en même temps, l'intérieur et l'extérieur d'une maison.
















\*  
\*\*

La méthode du dessin de l'artiste égyptien était donc basée sur une logique toute particulière. La représentation frontale en est le caractère fondamental. Cependant, souvent la représentation visuelle s'infiltré comme une intruse, ainsi que nous l'avons constaté tantôt à propos des jarres et des galettes. Toujours est-il que la loi de frontalité reste un des caractères prédominants du dessin égyptien.




## Le signe hiéroglyphique.

Les caractères du dessin égyptien, schématisés et simplifiés, se retrouvent dans l'écriture hiéroglyphique. Celle-ci est un dessin, un chiffage graphique, dont la caractéristique essentielle est d'exprimer la qualité prédominante de l'objet ou de l'être qu'il représente.




L'objet ou l'être peuvent être projetés sur le plan vertical (en élévation ou en profil); ou bien ils peuvent être représentés par l'assemblage de deux projections : l'une horizontale, l'autre verticale. Dans ce dernier cas, l'une des deux projections est rabattue sur le plan de l'autre, celle-ci considérée comme plan de base.

- Parties du corps humain représentées en projection unique (et toujours verticale).
-  Idéogramme « horizon » : le soleil dans l'échancrure de la montagne : Projection verticale unique.
  -  « Canton » : plan simple.
  -  « Route » bordée d'arbres : les arbres vus en élévation, deux élévations symétriques rabattues chacune dans un sens, sur le plan horizontal.
  -  « bassin » : plan simple.
  -  « Ville » : plan simple.
  -  Idéogramme « berge » : la haie d'un seul côté du canal, rabattue sur le plan.
  -  « Quartier d'une ville » : plan, rues tournant en zig-zag.
  -  « Maison » : plan simple.
  -  « Offrir, contenter », etc. Le pain sur la table d'offrande : la table en plan, le pain en élévation { rabattement.
  -  « Dessous » : tabouret en élévation simple.
  -  « Etre stable » : les pions sur l'échiquier.
  -  L'échiquier en plan, les pions en élévation.
  -  Le « pain rond » en plan.
  -  Le « pain rond » bombé : profil.
  -  Idéogramme « pain » : la pâte préparée dans la cuvette, profil simple.

## Cas particuliers de figures d'oiseaux

-  « Ailes déployées », vues par derrière, rabattues sur le plan général du profil.
-  « Oiseau planant » : projection en échelon dans la figuration des ailes.
-  « Abeille » : échelon pour les ailes.

## Algèbrisme de l'écriture :

-  La « machoire inférieure ».
-  Les deux machoires ».
-  Idéogramme « solidité », les quatre supports du ciel en perspective, l'un derrière l'autre.



*Controverses relatives à la « Loi de Frontalité ».*

Opposant l'art profane à l'art religieux, A. Erman parle avec raison d'une plus grande liberté dont jouissait le premier de ces deux arts. Ce fait a permis à l'art profane d'appliquer certaines règles de la perspective. Erman constate à propos d'un tableau de la XVIII<sup>e</sup> dynastie :

« ... S'il n'y a pas d'inconvénient à représenter de dos, la fille demi-nue qui sert les invités : elle a les bras et les jambes, en dépit de toute tradition... dessinés en perspective, la dame à qui elle sert le vin devait être dessinée, au contraire, selon l'ancienne méthode, car elle fait partie des hautes sphères sociales (1). »

Donc, l'art officiel et religieux faisait, pour des raisons religieuses, certaines réserves sur l'emploi de la perspective, ce qui aura enlevé à l'art officiel, pour une grande part, sa facilité d'expression.

« En contemplant la peinture londonnienne bien connue du festin, on... admire la *liberté* avec laquelle sont dessinées les musiciennes et les chanteuses; il est évident que l'artiste disposait d'une grande liberté pour représenter des *êtres sans importance*, car aucune force traditionaliste n'a fait violence à son savoir-faire. »

Cette liberté de l'art profane aurait, à la longue, exercé une certaine influence sur l'art religieux :

« ... l'art religieux ne pouvait, lui non plus, se soustraire complètement à l'influence de cette tendance plus libérale; et dans des peintures, conformes par ailleurs aux thèmes traditionnels, on constate parfois de menues concessions. »

L'auteur semble admettre que l'adoption des lois de la perspective par l'art profane, ensuite par l'art religieux, est le signe d'un progrès et d'une victoire sur les thèmes traditionnels.

Nous avons déjà combattu les opinions de ce genre aux pages précédentes, en essayant de démontrer qu'il n'y a pas lieu, pour déterminer les rapports entre la loi de frontalité et celle de la perspective, de parler de progrès, terme suggérant un jugement de valeur, là où il n'est question que d'une simple différence de méthode.

Nous pouvons tout au plus admettre que ces « danseuses » et ces « musiciennes » de la peinture du British Museum, sont d'un dessin beaucoup plus souple et plus conforme à notre façon de voir que celui représentant les grandes dames.

(1) A. ERMAN, *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*, p. 426 et suiv.

Mais les Egyptiens anciens n'appréciaient pas les valeurs esthétiques de la même façon que nous, qui avons hérité de la découverte du raccourci, faite par les Grecs et de la perspective proprement dite, élaborée à la Renaissance ; et il est très possible que la façon dont ils ont dessiné les grandes dames ait plu davantage aux connaisseurs égyptiens que la méthode appliquée à la représentation des danseuses.

## § 2.

Spiegelberg proclame la supériorité de l'art grec sur l'art égyptien. Il reproche à ce dernier une certaine monotonie dont la raison serait d'ordre ethnique : la culture du peuple égyptien, différente de celle du peuple grec, devait donner naissance à un art plus monotone; les règles de la vie auraient joué dans l'art égyptien un rôle plus important que celles de la beauté.

Il ne pense pas que l'infériorité de l'art égyptien par rapport à l'art grec soit due à la force de l'influence exercée par la tradition en Egypte. Il constate, en effet, que l'art profane, en Egypte, aurait pu facilement se débarrasser du poids de la tradition et évoluer en pleine indépendance des principes religieux ; pourtant, déclare l'auteur, l'art égyptien n'atteint jamais les hauteurs de l'art grec.

Chacun de ces deux peuples étant caractérisé par une culture bien distincte, il était tout naturel que leurs manifestations artistiques aient également été différentes.

Il fait d'abord remarquer la différence des paysages dans lesquels ont grandi les deux cultures : le paysage nu et monotone de la vallée du Nil; celui de la Grèce, tout en verdure et en beauté.

Ces deux paysages auraient laissé une certaine empreinte sur la raison sobre et réaliste des Egyptiens, et sur l'esprit individualiste des Grecs.

Deux cultures aussi éloignées l'une de l'autre ne pouvaient donner naissance qu'à deux arts différents en tous points.

D'après Spiegelberg, ce serait par là que s'expliqueraient et la monotonie de l'art égyptien et la richesse de l'art grec. Il est évident que le paysage dans lequel grandit un peuple donne certains caractères à sa culture. Mais cette culture ne saurait être complètement expliquée par la seule forme du paysage où elle a grandi. A l'origine d'une culture aussi riche que celle des Egyptiens, il faut tenir compte de plusieurs autres facteurs que du seul paysage.



D'autre part, s'il est vrai que les anciens Egyptiens furent réalistes, cela n'implique pas nécessairement que leur art ait été monotone. Cette monotonie de l'art égyptien peut très bien n'être qu'apparente, puisqu'elle ne concerne que les cadres de cet art.

En quoi donc consisterait, d'après Spiegelberg, la véritable supériorité de l'art grec sur l'art égyptien ? Elle résiderait dans le fait que les Grecs ont soumis leurs créations artistiques aux lois de la perspective (1).

Si les Egyptiens, ayant pris connaissance de la découverte de la perspective par les Grecs, l'avaient adoptée immédiatement et d'une façon générale à leurs œuvres d'art, ils auraient avoué, par ce fait même, leur infériorité par rapport aux Grecs. Mais il en a été bien autrement. Les Egyptiens, qu'ils aient été mis au courant de la découverte des Grecs ou qu'ils aient été eux-mêmes sur le point de l'inventer, ne l'adoptèrent jamais d'une façon définitive et officielle. Ce qui est l'indice d'une certaine préférence pour la loi de Frontalité.

Avant même que cette découverte ne fût réalisée, les Egyptiens ont dû se douter de la vision « en raccourci » des êtres et des choses. Comme le remarque très ingénieusement Schäfer (2), le tireur d'arc, pour viser adroitement sa victime, est forcé de la voir selon les règles de la perspective. Comme nous le prouvent certains objets datant de l'époque archaïque, les Egyptiens ont été chasseurs. Pour atteindre sa proie, le tireur ne pouvait la viser qu'à travers les déformations de sa rétine.

On pourrait objecter que cette mise au point pouvait être inconsciente et que le raccourci serait demeuré inconnu des Egyptiens. Mais cet argument reste sans portée dès qu'on prend en considération que les Egyptiens se refusèrent à employer le raccourci en art, même lorsque les Grecs leur en eurent donné l'idée.

Il semble donc permis de conclure que si les Egyptiens ne voulurent pas employer le raccourci en art, ce ne fut point par ignorance, mais parce que la loi de frontalité convenait mieux à leur conception esthétique. Ils ne voulurent pas sacrifier l'intellect à la sensation pure. Ils préférèrent représenter les choses telles qu'elles sont dans leur objectivité et non telles que nous les montre notre œil. Il y aurait ici un triomphe de l'intellect sur la sensibilité.

(1) Nous avons, dans les pages précédentes, opposé la loi de frontalité aux règles de la perspective, en indiquant qu'entre les deux il y a une différence de méthode. La notion de progrès sur ce point se trouve ainsi éliminée.

(2) H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1930, p. 83.

Cette idée, pour audacieuse qu'elle semble, s'éclaircira à l'aide d'une comparaison que nous pourrons faire entre les créations artistiques des anciens Egyptiens et certaines manifestations de l'art contemporain.

Dans certaines œuvres expressionnistes modernes de Matisse, Braque..., nous remarquons un éloignement volontaire des lois de la perspective. Une peinture de G. Braque, dont nous reproduisons le dessin (Figure 3. Planche II), nous rappelle étrangement le système de « rabatement » des anciens Egyptiens (1). Il peut sembler paradoxal que l'expressionnisme puisse nous éloigner de la perspective. L'expression d'un être peut, en effet, être considérée comme relative à notre façon de la considérer : elle participerait, par conséquent, à la contingence de cette façon de voir. De telle sorte que les lois de la perspective semblent tout indiquées pour l'expressionniste.

Mais on peut entendre l'expression dans un sens beaucoup plus profond, dans un sens absolu. Dans ce cas, elle porte en elle-même quelque chose d'universel et d'éternel, qui échappe à la relativité de toute façon de la considérer. Cet « absolu » de l'expression ne peut changer, que celle-ci soit réalisée, dans le domaine artistique, selon les lois de la perspective ou selon celles de la frontalité.

Entre ces deux façons d'apprécier les choses, les artistes égyptiens préférèrent la seconde ; les artistes grecs inventèrent et adoptèrent la première : celle-ci correspondait mieux à leur goût de l'indépendance vis-à-vis de l'objectivité du monde extérieur.

Nous avons là deux méthodes différentes. On ne peut déclarer l'une ni supérieure, ni inférieure à l'autre, mais entre elles on peut choisir.

Il y a là deux façons de voir : l'une par l'intelligence, l'autre par les sens. Elles n'ont, d'ailleurs, d'autre valeur que celle que peut avoir une méthode ; elles peuvent diriger un art dans un sens ou dans l'autre, elles n'ont pas de portée quant à la valeur intrinsèque de cet art.

Elles servent de règles et peuvent changer selon les goûts de chaque époque ; mais l'art, en tant que valeur transcendante, reste immuable et absolu : il est sur un autre plan que les modes auxquelles il aime parfois se soumettre, mais à la contingence desquelles il échappe toujours.

On se demande souvent pourquoi les Egyptiens ont été hostiles à la

(1) Les Egyptiens aimaient représenter les objets et les êtres dans leur totalité. Si l'objet était vu « de profil », ils en « rabattaient » les parties les plus importantes et les dessinaient de face. De telle sorte que nous rencontrons presque toujours, dans les dessins et les reliefs égyptiens, des yeux « de face » sur un visage « de profil... »



découverte des Grecs, et presque toujours on rend responsable de ce fait la religion et la tradition.

Ne vaudrait-il pas mieux donner une explication esthétique de ce phénomène ?

La question peut se poser, pour les anciens Egyptiens, dans les mêmes conditions que pour les expressionnistes modernes dont nous venons de parler. Pourquoi ces derniers abandonnent-ils parfois volontairement les règles de la perspective pour adopter une méthode rappelant celle des anciens Egyptiens ? Personne ne voudra donner de ce phénomène une explication religieuse. Le problème est posé sur le plan esthétique, ainsi que l'explication qu'on peut lui trouver. Il est permis de dire que si quelques artistes modernes rejettent les lois de la perspective pour en adopter d'autres, c'est bien parce que ces dernières correspondent mieux à leurs goûts esthétiques.

Le tort qu'on a vis-à-vis de l'art égyptien est de vouloir ramener tous ses phénomènes à des principes religieux. Evidemment, l'art fut intimement lié à la religion dans l'antiquité égyptienne ; mais ce n'est pas une raison pour parler d'influence religieuse, en quelque sorte par association d'idées, dès qu'il est question d'art égyptien.

Pour nous faire une opinion impartiale de la valeur proprement esthétique de l'art égyptien, il importe de nous défaire de certaines idées préconçues, j'allais dire de certains préjugés.

La beauté de l'œuvre de G. Braque que nous venons de citer se trouve presque exclusivement dans un effet de couleurs et dans une certaine représentation des choses, telles que nous les connaissons, et non telles que nous les voyons.

L'émotion esthétique qui nous saisit consiste essentiellement en une harmonie d'éléments s'adressant, d'une part, à nos sens (les effets de couleurs), d'autre part, à notre connaissance (les effets de rabattements de la tête et du buste).

Si notre émotion esthétique, dans la contemplation de cette œuvre, a pu se passer presque entièrement de la perspective, c'est, que la valeur absolue d'une œuvre d'art n'est pas liée, autant qu'on veut bien le croire, aux règles de cette perspective.

On pourrait, à propos des œuvres de l'art égyptien, soutenir une opinion analogue sous forme d'hypothèse ; elle peut avoir ses chances de vérité, par le fait qu'on pourrait difficilement la démentir par la preuve du contraire.

## § 3.

Nous ne pouvons passer sous silence les remarques ingénieuses de G.-H. Luquet sur l'infantilisme dont il qualifie l'art égyptien.

Il compare le dessin enfantin à celui des peuples primitifs (y compris l'Égypte) et à celui des adultes civilisés. Il remarque certains points communs entre l'art figuré enfantin et celui des peuples primitifs ; partant de cette communauté de caractère, il appelle leurs productions artistiques « art primitif » par opposition à l'art classique des adultes civilisés :

« L'art classique des civilisés adultes n'est point, comme l'a cru longtemps l'esthétique, la seule forme possible d'art figuré. En fait, il en existe une autre, caractérisée par des tendances opposées. Elle se rencontre à la fois chez nos enfants et chez les adultes, même des professionnels, de milieux humains nombreux et variés sur lesquels nous sommes renseignés par la préhistoire, l'histoire et l'ethnographie. Ces productions artistiques ayant comme caractère commun leur opposition à celle des civilisés adultes, il est légitime de les réunir en un genre unique, auquel convient le nom d'art primitif (1). »

Or, chose curieuse, l'opposition entre l'art enfantin et primitif d'une part, et l'art classique des adultes civilisés d'autre part, est identique à celle établie par ceux qui opposent l'art grec à l'art égyptien, à propos de l'emploi de la perspective ; cette opposition est celle qu'offrent les deux modes d'expression artistique : le point de vue visuel et le point de vue intellectuel.

G.-H. Luquet aboutit à cette opposition dans son étude de la genèse de l'art figuré :

« En résumé, l'art figuré consistant à produire exprès une image qui veut être ressemblante, peut se définir un réalisme intentionnel. Celui-ci implique dans l'esprit de l'artiste, comme conditions nécessaires, la conscience de sa faculté créatrice d'images et le désir de l'exercer. Ces deux facteurs psychiques ne peuvent avoir d'autre source qu'un réalisme fortuit. Par conséquent, la genèse de l'art figuré consiste dans le passage d'un réalisme fortuit à un réalisme intentionnel (2). »

L'art figuré de l'enfant et du primitif ayant en commun avec celui du civilisé adulte dont parle G.-H. Luquet l'intention réaliste, ne peut s'op-

(1) G.-H. LUQUET, *L'art primitif*. Paris, 1930, p. 248.

(2) *Ibid.*, p. 32.



poser à lui que par la *conception du réalisme*, autrement dit, de la ressemblance. Une image est ressemblante, pour l'adulte, quand elle reproduit *ce que son œil en voit*, pour le primitif, lorsqu'elle traduit *ce que son esprit en sait* : le premier a un réalisme visuel, le second, un réalisme intellectuel.

On reviendra à cette opinion qui considère comme un indice de supériorité, le fait de reproduire les objets en matière artistique, selon les lois de la vision et non selon celles de la connaissance, à propos de l'opinion de H. Schäfer (paragraphe suivant).

Essayons de suivre G.-H. Luquet dans son étude sur le réalisme intellectuel des enfants et des primitifs.

Les faits sur lesquels il s'appuie pour déduire la ressemblance entre la méthode du primitif et de l'enfant civilisé sont incontestables.

« Comme exemple caractéristique de cette opposition du réalisme intellectuel au réalisme visuel, nous citerons un dessin d'un enfant hollandais de 7 ans, représentant un champ de pommes de terre. Il ne figure rien de ce que l'œil aperçoit dans un champ de pommes de terre, à savoir la partie aérienne des plantes, mais uniquement des éléments invisibles, les tubercules cachés dans le sol, et un élément qui n'a pas d'existence objective, mais seulement abstraite, le contour du champ. Il est impossible de voir dans le dessin un champ de pommes de terre ; mais on comprend de prime abord qu'il représente un champ rempli de pommes de terre (1). »

Des exemples de ce genre ne manquent pas dans l'art égyptien, ce qui permet d'appliquer à cet art la qualification de réalisme intellectuel, dont G.-H. Luquet fait une analyse fort intéressante :

« Le réalisme intellectuel de l'art primitif s'oppose donc au réalisme visuel, de deux façons contraires : d'une part, le dessin contient des éléments du modèle, qui ne se voient pas, mais que l'artiste juge indispensables ; inversement il néglige des éléments du modèle, qui sautent aux yeux, mais qui sont pour l'artiste dénués d'importance. » ... « Une manifestation particulièrement nette de cette tendance est la représentation d'éléments qui ne sont pas de nature visuelle. Des paroles prononcées par un personnage sont imperceptibles à la vue ; mais comme c'est un des caractères du personnage de les prononcer, le réalisme intellectuel tient à les figurer dans le dessin... Sur une image égyptienne, entre deux ou-

(1) *Ibid.*, p. 68.

vriers occupés à forer des vases de pierre, des hiéroglyphes rapportent leur conversation : « Voilà un beau vase. — Oui, certes. » (1). »

G.-H. Luquet donne également, aussi bien dans l'art enfantin que dans l'art primitif, des exemples de *transparence* et de *rabattement*, qui rappellent d'une façon fort étrange la méthode des anciens Egyptiens : « Un... procédé... qu'il est tout naturel d'appeler *transparence*, puisqu'il consiste à figurer dans le dessin ces éléments, comme si ceux qui les masquent, devenus transparents, permettaient de les apercevoir... On rencontre à profusion des maisons où les meubles et les habitants sont figurés comme si la façade était transparente (2)... » Et plus loin : « Un procédé déjà compliqué est le *plan*, qui consiste à figurer l'objet par sa projection sur le sol, comme s'il était vu à vol d'oiseau... Mais nous arrivons à une perspective absolument impossible avec un nouveau procédé auquel nous donnerons le nom de *rabattement*... »

L'étude de G.-H. Luquet porte nécessairement à croire que le dessin primitif, entre autres le dessin égyptien, peut être placé au même niveau que le dessin enfantin, caractérisé comme lui par son *réalisme intellectuel*. Ce dernier caractère, les opposant au dessin des adultes civilisés, dont la note prédominante est le *réalisme visuel*, les rend, *ipso facto*, inférieurs à ce dernier.

Il ne nous semble pas qu'on puisse ainsi identifier l'art égyptien et l'art enfantin, malgré les points communs qu'ils offrent à notre observation et que G.-H. Luquet a relevés avec beaucoup d'ingéniosité.

Il est vrai que la plupart des caractéristiques de l'art enfantin : *transparence*, *rabattement*, etc... se rencontrent, avec plus ou moins de modifications et de complications, dans l'art des anciens Egyptiens. Il n'y a là, cependant, qu'une ressemblance de méthode, à base de réalisme intellectuel, mais dont les Egyptiens ont su tirer un parti autrement décoratif que ne peuvent le faire les enfants. De l'identité de méthode on ne peut déduire l'identité des résultats qui sont souvent d'un très grand intérêt artistique dans l'art égyptien, et qui, par contre, dans l'art enfantin, restent les simples ébauches d'une méthode qui se cherche. La preuve en est, qu'à un certain âge, l'enfant délaisse le réalisme intellectuel pour adopter les méthodes de dessin qu'on lui enseigne. Nous remarquons, au contraire, chez les anciens Egyptiens, une persévérance dans l'emploi de

(1) *Ibid.*, pp. 68, 69, 86.

(2) G.-H. LUQUET, *Le dessin enfantin*. Paris, Alcan, 1927. In-16, pp. 174 et sq.



la loi de Frontalité, de telle sorte que nous avons là comme un choix prémédité et conscient d'une méthode qu'on considère comme bonne.

D'autre part, les enfants ne font pas de compositions harmonieuses comme le faisaient les anciens Égyptiens : compositions de genres polyphoniques ou polyharmoniques. Quand l'emploi de la loi de Frontalité donne un résultat *harmonieux*, il y a de l'art ; or, nous ne rencontrons pas de résultats de ce genre chez les enfants. Il y a, certes, sur ce plan de maison (Fig. 101. Pl. 59) des effets de *rabattement en plan*, rappelant certains procédés enfantins. Mais la disposition des arbres (rabattus sur le plan horizontal) a quelque chose d'artistique qui dépasse infiniment le point de vue de la méthode. La symétrie harmonieuse avec laquelle on parvint à disposer, avec tant de grâce, les arbres autour du bassin principal et de chaque côté des petits bassins, ne se rencontre nullement dans le dessin enfantin.

\*  
\*\*

Nous voudrions, avant de terminer ce paragraphe, attirer l'attention du lecteur sur une remarque ingénieuse faite par G.-H. Luquet à propos du désintéressement dans l'art primitif.

Selon toute vraisemblance, d'après lui, « le plus ancien art figuré connu, celui des Aurignaciens, a pris naissance de la même façon que chez nos enfants ».

Il remarque alors que tout art débutant obéit à une sorte « d'auto-imitation » qui, avant d'être intéressée, magique, a dû être désintéressée.

« Les faits nous ont démontré que l'art débute certainement chez l'enfant, et selon toute vraisemblance a débuté chez les premiers Aurignaciens par une *auto-imitation*, à savoir la répétition voulue de mouvements de la main, qui avaient produit une image sans se l'être proposé. Une fois éveillée par ces images accidentelles, la conscience de son pouvoir créateur d'images, l'artiste, enfant actuel ou Aurignacien ancien, a été poussé par le plaisir qu'elle lui procurait à renouveler exprès l'exercice de cette faculté...

« Ceci... permet de comprendre comment, à l'âge de la Renne et chez nombre de sauvages, l'art figuré, *désintéressé au début*, a pu recevoir par la suite une destination magique. En fait, pour le Paléolithique européen, les raisons qui permettent d'attribuer un rôle magique à certaines œuvres figurées magdaléniennes ne sont pas applicables à la période aurigna-

cienne, et en droit, dans n'importe quel milieu humain, pour qu'on pût se proposer d'agir sur un être réel par l'intermédiaire de son image, il fallait qu'on fût déjà capable de produire des images, c'est-à-dire que l'art figuré existât (1). »

Cependant, quoique désintéressé, cet art primitif aurait impliqué en quelque sorte sa destination magique :

« Mais l'art désintéressé contenait le germe de son utilisation magique... C'est un fait établi de la psychologie de l'enfant et du primitif que la confusion de l'image artificielle avec l'objet réel correspondant... Le caractère créateur de l'art figuré est le fondement commun, d'abord de son charme désintéressé pour l'artiste, ensuite de la croyance à sa vertu magique. »

\*  
\*\*

La troisième partie de notre ouvrage donnera peut-être l'impression de contredire cette opinion de G.-H. Luquet. Nous nous proposons d'y démontrer, en effet, que l'art égyptien, religieux, magique, et par conséquent intéressé à ses débuts, acquiert peu à peu des valeurs désintéressées.

Or, il s'agit de préciser ici le sens que nous donnons à ce terme : « débuts ».

Tandis que G.-H. Luquet entend par « début » de l'art, la genèse de cet art, il s'agira, à ce propos, dans la troisième partie de notre ouvrage, des *débuts proprement historiques* de l'art égyptien, c'est-à-dire du commencement de l'Ancien Empire. Ces « débuts » correspondent justement au moment où la religion égyptienne était parvenue à une période de grande élaboration et où, par conséquent, les valeurs utilitaires et magiques s'étaient pleinement introduites dans le domaine de l'art.

Or, si les débuts de *l'histoire de l'art égyptien* sont caractérisés par un utilitarisme religieux et magique, la genèse de cet art a dû être spontanée et désintéressée, selon l'opinion de G.-H. Luquet.

#### § 4.

H. Schäfer, comparant l'art égyptien à l'art grec, évite autant que possible d'énoncer des jugements de valeur : d'après lui, le fait que les Grecs aient préféré soumettre leurs productions artistiques aux « règles

(1) G.-H. LUQUET, *L'art primitif*. Paris, 1930, pp. 249-250.



de la perspective » plutôt qu'à la « loi de frontalité » ne prouve pas la supériorité de l'art grec sur l'art égyptien.

Il marque une certaine préférence pour la méthode historique. Il évite même d'employer le terme « valeur » et le remplace par le mot « Leistung » qui signifie « apport, effort couronné de succès » :

« En employant dans cette étude le mot « Leistung », je voudrais éviter les jugements de valeur, et leur opposer une conception « historique ». Cette dernière exige, en tant que méthode, qu'on oppose de façon précise et exacte ce que les choses ont été réellement (1)... »

Cette méthode est la moins sujette à l'erreur, car elle replace chaque fait dans son moment historique et le considère en lui-même.

Grâce à cette méthode, H. Schäfer parvient à nous démontrer que l'art égyptien n'a rien perdu de sa valeur absolue par le fait de soumettre ses œuvres à la « loi de frontalité ». La réciproque est vraie également : en appliquant les règles de la perspective, l'art grec n'acquiert pas pour cela une supériorité quelconque.

H. Schäfer situe vers l'an 460 avant J.-C. la découverte de la perspective par les Grecs (2).

Il oppose l'une à l'autre, les deux façons de voir : celle de « face », propre aux Égyptiens; celle « en raccourci », inaugurée et adoptée par les Grecs.

« Vis-à-vis de ce procédé (geradansichtige Vorstellung), (représentation en vision frontale), il y a l'autre méthode de voir : (schrägensichtig), (sehbildähnlich), (correspondant à l'image visuelle, donc selon les lois de la perspective)..... qui se base sur l'image visuelle donnée par les constructions de notre œil, qui ne craint pas les raccourcis, et même les recherche à l'occasion (3). »

Donc, c'est au v<sup>e</sup> siècle avant J.-C. que la vue « selon les lois de la

(1) H. SCHÄFER, *Die Leistung der ägyptischen Kunst*. Ou : *L'apport de l'art égyptien*. Der alte-Orient. Bd. 28. Leipzig, 1929.

(2) H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1919, p. 250 : « Agatharchos de Samos, depuis 460 avant J.-C., et surtout Apollodore d'Athènes, le Skiagraphe (le peintre des ombres),... sont considérés comme les inventeurs de la perspective. Ils ont très probablement contribué à sa victoire... Vers la fin du v<sup>e</sup> siècle avant J.-C. on peut dire que la perspective est admise en principe, bien que son perfectionnement exige encore un long laps de temps. Pendant les trois derniers siècles avant notre ère, on connaissait empiriquement une grande partie des phénomènes, mais beaucoup manquaient encore, la dernière synthèse n'étant pas atteinte. Elle sera l'œuvre de la Renaissance. »

(3) *Ibid.*, p. 248.

perspective » se substitue en Grèce à la méthode « frontale » des anciens Égyptiens (1).

H. Schäfer remarque que les Égyptiens ont persévéré dans leur emploi de la loi de frontalité en art jusqu'en 300 avant J.-C. (c'est-à-dire un siècle et demi après la découverte de la perspective par les Grecs). Il y aurait donc là un refus volontaire, de la part des Égyptiens, de l'emploi de la perspective puisqu'à cette époque l'art grec avait déjà exercé une certaine influence sur l'art égyptien.

D'après l'auteur, la « vue droite » aussi bien que la « vue oblique », appliquées aux créations de l'art, ne peuvent changer en aucune façon la valeur intrinsèque de cet art : elles constituent une sorte de cadre, et leur rôle demeure ainsi tout à fait superficiel :

« Il faut se dire que ni la « vue droite » ni la « vue oblique », tout en étant liées à l'art... ne sauraient être considérées comme déterminant le caractère artistique d'une œuvre; chacun des deux modes correspond à un certain état de l'esprit humain, constituant sa forme d'expression reproductrice, mais ces questions appartiennent plutôt à la théorie de la connaissance qu'à l'esthétique. Ils sont, d'après une expression de Hildebrand,... plutôt le résultat d'une sorte de tendance....., tendance qui se trouve bien dans tout art reproduisant la nature, mais qui, néanmoins, n'est qu'une prémisse de l'activité artistique elle-même (2)... »

Chacune des deux méthodes peut engager un art dans un sens ou dans l'autre, mais elle n'a aucune portée sur sa valeur absolue.

En quoi H. Schäfer voit-il la valeur absolue d'un art ?

Il distingue dans les éléments qui contribuent à la production d'une œuvre d'art, deux couches différentes :

1<sup>o</sup> celle de « l'exploration de la nature » qui en fournit, en quelque sorte, la matière première;

2<sup>o</sup> celle de « la force de création plastique », qu'il considère comme la couche proprement esthétique.

« Ce n'est que lorsqu'on s'est rendu compte de ce qui doit son origine à la couche... exploratrice de la nature..., qu'on sera à même de reconnaître ce qui, dans la deuxième couche, sert de moyen d'expression artistique..., c'est-à-dire ce qui doit être attribué à cette autre force de création plastique (3)... »

(1) Pour désigner ces deux façons de voir nous emploierons comme traduction des termes allemands, les expressions : *vue oblique* et *vue droite*.

(2) *Ibid.*, p. 329.

(3) *Ibid.*, p. 329 et sq.



En distinguant ces deux couches, H. Schäfer remarque que la valeur proprement esthétique d'une œuvre d'art réside, non dans la matière brute fournie par la nature, mais dans la puissance de réalisation de l'expression dont l'artiste est capable. La « force de l'expression » sera, en quelque sorte, le critère de la beauté d'une œuvre.

« Expliquons ce que nous venons de dire par un exemple : personne ne peut considérer comme une œuvre d'art une perspective construite avec toute la précision mathématique voulue. Une telle perspective pourrait tout aussi bien être le travail fourni par un technicien entièrement étranger à l'art... Ce n'est que dans la frappe de l'expression formée... qu'est contenu le vrai apport artistique, c'est-à-dire, ce qu'en général on appelle les qualités de la forme. »

H. Schäfer réfute ainsi tout naturalisme intransigeant, qui évaluerait la beauté d'une œuvre selon l'intégrité avec laquelle elle copie la nature. Un naturalisme de ce genre, tel celui de Schultz, déclarant que tout est beau dans la nature, ne trouve aucune valeur artistique en dehors de cette nature. Ces qualités de la forme que H. Schäfer considère comme indispensables à la beauté d'une œuvre d'art, accordent une importance considérable à l'apport subjectif de l'artiste vis-à-vis de la beauté objective de la nature.

S'il est vrai que l'art égyptien, bien qu'essentiellement naturaliste, n'est pas une simple copie de la nature, nous pouvons trouver dans cet art des exemples appuyant l'opinion de H. Schäfer, et nous démontrant qu'il n'était pas indifférent à ces « qualités de la forme » dont parle l'auteur. Le Scribe Accroupi du Louvre (1) (Fig. 4. Pl. II) en est un témoignage éclatant. La « frappe de l'expression », selon le mot de H. Schäfer, y est si personnelle et si forte, qu'on est forcé de croire au génie artistique de son créateur.

H. Schäfer donne un autre argument pour démontrer que les cadres imposés à l'art égyptien par la loi de frontalité n'ont aucun rapport avec la valeur absolue et intrinsèque de cet art.

Cet argument est fondé sur le fait que les anciens Egyptiens auraient adopté la loi de frontalité non par routine ou par ignorance, mais parce qu'elle leur plaisait, en tant que méthode.

(1) Statue en calcaire peint de la V<sup>e</sup> dynastie, vers 2650 avant J.-C. « Ancien Empire ».

Il remarque, à un certain moment de l'histoire de l'art égyptien (1), l'emploi de l'échelon (Fig. 5. Pl. 3) (2). Cette nouvelle façon de dessiner les choses peut faire supposer un premier essai tendant à la découverte des raccourcis en art. L'exact parallélisme des lignes de l'échelon suggérant, en un certain sens, les raccourcis de la perspective, aurait été, d'après l'auteur, l'indice de nouvelles tendances esthétiques. Si cette innovation s'était imposée au goût des anciens Egyptiens de degré en degré, on aurait abouti à la découverte et à l'emploi de la perspective. Mais elle fut de courte durée et les Egyptiens reprirent assez vite leurs anciennes formules. De telle sorte que l'histoire de l'art égyptien aurait marqué, du point de vue de la méthode, trois étapes successives, des débuts de cette histoire, jusqu'à la découverte de la perspective par les Grecs :

- 1° la « vue droite » est prédominante jusqu'au Nouvel Empire;
- 2° l'emploi de l'échelon caractérise les débuts de la XVIII<sup>e</sup> dynastie;
- 3° de nouveau, la « vue droite » retrouve tout son prestige.

Cette troisième étape indiquant un retour volontaire à la loi de frontalité est, d'après Schäfer, la preuve qu'elle correspondait mieux qu'aucune autre méthode aux tendances esthétiques des anciens Egyptiens.

Que ce soit au point de vue de la méthode ou bien de la valeur proprement artistique des œuvres d'art, l'opinion de H. Schäfer nous permet de reconnaître à l'art égyptien une valeur absolue, esthétique, indépendante de l'utilitarisme.

En distinguant « la couche exploratrice de la nature » de l'apport esthétique de l'artiste, il remarque que l'art égyptien ne fut pas une imitation passive de la nature. La valeur artistique d'une œuvre d'art étant

(1) Seconde époque thébaine.

(2) H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1930, pp. 190 et suiv.

D'après H. Schäfer, l'échelon apparaît à la IV<sup>e</sup> dynastie pour les bœufs ; à la V<sup>e</sup> pour les pieds de chaises, mais seulement pour le cas où ces pieds représentent des pieds d'animaux ; c'est longtemps après (sous l'Ancien Empire), que l'échelon est employé pour les choses inanimées ; pour les hommes, avec le Moyen Empire ; pour les objets, avec la XVIII<sup>e</sup> dynastie ; pour le roi et la reine, avec Aménophis IV.

Voici comment H. Schäfer définit l'échelon (p. 191, tableau 28, 2) :

« L'un des animaux est entièrement visible, l'autre est caché par le premier et ne semble s'avancer qu'un petit peu avec ses contours de devant, au-delà de son compagnon. Les deux sont portés sur une ligne de base unique et on distingue facilement lequel des deux est le plus proche... Cette méthode de dessin n'est pas tirée du néant par spéculation, mais repose sur une observation de la nature ; les fronts des animaux sont considérés comme se trouvant en ligne et les dessinateurs ont appris à voir ensemble ces groupes, les corps étant dans une pose oblique latérale. Les corps composant le groupe ne se sont pas présentés successivement, mais simultanément, à la reproduction. »



avant tout dans la beauté de son expression, il devient possible, à propos de l'art égyptien, de faire abstraction de ses origines utilitaires, et de le considérer en lui-même comme une valeur transcendante.

D'autre part, la question de méthode (qu'il s'agisse de la loi de frontalité ou bien de la perspective) pouvant être reléguée au second plan, le problème de la supériorité de l'art grec sur l'art égyptien se trouve éliminé. Chacun de ces deux arts est replacé, comme une unité absolue, dans son moment historique.

\*\*

A la suite de H. Schäfer, H. Kees, opposant l'art grec à l'art égyptien, quant à la méthode, ne considère pas ce dernier comme inférieur à l'autre. D'après lui, également, la différence de méthode n'exerce pas d'influence sur la valeur intrinsèque des œuvres d'art.

Il constate qu'en matière artistique, les Egyptiens interprétaient les choses selon « l'intelligence » et les Grecs, selon « l'aperception ». Il y a là deux logiques distinctes : l'une se soumet aux lois de la *représentation*, l'autre à celles de la *vision*.

H. Kees déclare que cette question ne se pose pas sur le plan de la recherche de la vérité. Si les Grecs ont cru avoir été les premiers à rechercher la vérité pour elle-même, cette recherche ne prétend pas avoir été effectuée dans le domaine de l'art. Au contraire, d'après Platon, la beauté artistique n'est qu'un reflet de la beauté sensible qui, à son tour, n'est qu'une image très faussée de la Beauté en soi, source de toute beauté. Telles sont les raisons pour lesquelles Platon, considérant la beauté en soi, la beauté intelligible, comme la véritable et la seule digne de recherches, déclare la beauté sensible et à plus forte raison la beauté de l'art, fausses et illusives.

La tendance des Egyptiens à représenter les objets *tels qu'ils sont*, dans le domaine artistique, pourrait nous suggérer une certaine comparaison entre leur attitude et celle de Platon. Ce que celui-ci cherche dans le domaine spéculatif : « les choses en soi », les Egyptiens l'auraient également poursuivi dans leurs créations artistiques.

H. Kees rejette cette hypothèse. D'après lui, si les Egyptiens ont préféré représenter les choses, en matière artistique, telles qu'ils les savaient être et non telles qu'ils les percevaient, ce n'est pas pour des raisons spéculatives. Leur poursuite de l'intelligible aurait été inconsciente et plutôt instinctive.

Le fait que le philosophe Eduard Spranger a placé dans sa « typologie » (*Lebensformen*) l'Egyptien dans le type de l'homme « économique », semble appuyer l'opinion de H. Kees. En figurant dans la rubrique du type de l'homme « économique », l'Egyptien est considéré, par le fait même, comme recherchant *l'utilité* avant toute autre chose. Cette poursuite de *l'utile* étant à la source de ses actions dans tous les domaines de son activité, ne lui aurait pas laissé de loisir pour une recherche *désintéressée* du vrai. Cependant, tout en rappelant ce fait, H. Kees fait quelques restrictions sur la poursuite de l'utile par les anciens Egyptiens :

« ... Dans un essai récent, on a voulu placer l'Egyptien, d'après ses caractères les plus marquants, parmi les types établis par Spranger; on a trouvé que le type qui lui convenait le mieux était celui de l'homme économique, c'est-à-dire de l'homme qui, tout en possédant une riche connaissance et de riches capacités... ne montre aucune disposition ni aucun désir pour la recherche des choses dans leur objectivité... Si Platon souligne l'amour du profit chez les Egyptiens et les compare aux Phéniciens, c'est bien aussi l'homme économique qu'il vise. On peut lui répliquer que si les Egyptiens dans leurs traités, voient dans l'aisance matérielle un but appréciable, on trouve néanmoins dans la sagesse d'Amenemopet... des phrases exigeant le renoncement à cette chasse sans trêve de l'argent... »

« Ne te fatigue pas à rechercher le surplus dès que tu possèdes indemne ce dont tu as besoin (1). »

H. Kees s'oppose donc à la tendance qui voudrait enfermer les Egyptiens anciens dans le type « économique » de Spranger. Néanmoins il ne pense pas que la recherche de la vérité pour elle-même les ait jamais intéressés : que ce fut dans le domaine artistique ou ailleurs, ils seraient restés en dehors de toute recherche purement spéculative.

Il ne nous semble pas que les anciens Egyptiens aient été indifférents à la connaissance de la vérité et au plaisir purement spéculatif qu'on peut tirer d'une telle connaissance. Comme l'a remarqué Ed. Naville : « Les Egyptiens aimaient les annales, les documents se rapportant à une haute antiquité. Ils s'occupaient de leurs origines et de celles du genre humain (2). »

Ce retour vers les événements du passé n'est pas dénué d'intérêt spéculatif. Nous pouvons en induire un certain goût de la contemplation qui,

(1) *Kulturgeschichte des alten Orient*, par H. Kees, *Aegypten*, p. 268 et sq.

(2) Ed. NAVILLE, *La littérature de l'ancienne Egypte*, 1871. Genève, p. 10.



au premier abord, peut sembler contradictoire avec le caractère pratique du peuple égyptien.

Cette tendance à vouloir *connaître* les choses, aura peut-être été pour une part dans la prédilection des anciens Egyptiens pour l'emploi de la méthode frontale en matière artistique. Cette méthode reproduit les objets et les êtres dans leurs plus grandes étendues, et offre ainsi sur l'emploi de la perspective l'avantage de nous faire connaître leurs vraies dimensions.

M. Kees proteste contre toute opinion déclarant l'art égyptien froid, rigide, immobile, telle l'opinion de W. Worringer.

W. Worringer soutient que l'art égyptien fut, non seulement monotone, mais rigide. Cet art, d'après l'auteur, manquerait totalement de vitalité, et (comme l'a dit Goethe) de ce « sublime frisson considéré comme la meilleure part de l'humanité (1) ».

Cette grande immobilité, cette froideur de l'art égyptien, auraient leur explication dans la culture même du peuple :

« ... Rigidité inhumaine, extra-humaine, voilà le signe de cette culture... Certes, il peut y avoir une grande valeur dans la rigidité, mais il s'agit de savoir quelle somme de vitalité vaincue... se trouve dans cette rigidité. Il existe une rigidité démoniaque, une rigidité dont on peut dire qu'elle doit sa naissance à une victoire sublime...; il y a d'autre part, une rigidité de sobriété, née d'une non-participation intérieure à tout frisson vital plus profond. Il me semble que c'est là le caractère de la rigidité égyptienne. Cette rigidité ne représente point l'être au-dessus de tout devenir, mais bien un être en dehors de tout devenir..., ou du moins, excluant tout devenir (2). »

W. Worringer explique cette froideur, dans laquelle il voit le caractère distinctif de l'art égyptien, par l'absence de toute conscience métaphysique chez les anciens habitants de la vallée du Nil. Ces derniers, étrangers à la notion de profondeur à cause de la platitude du pays, auraient été par la suite, étrangers aussi à la notion d'espace :

« ... L'espace est devenir, éternel devenir, mélodie infinie du devenir. Victoire sur tout... ouverture sur l'éternel au-delà de ce qui est corporel. L'espace est la conscience métaphysique. Comme cette dernière faisait

(1) W. WORRINGER, *Aegyptische Kunst. Probleme von ihre Wertung*. München, 1927, pp. 105-106.

(2) *Ibid.*

défaut à l'Égyptien, de même lui faisait défaut toute conscience spatiale. »

L'absence de toute conscience métaphysique chez les anciens Egyptiens s'explique, d'après l'auteur, par les conditions géographiques du pays.

Le manque de conscience spatiale chez les anciens Egyptiens aurait été, peut-être, d'après W. Worringer, à l'origine de ce qu'il y a de rigide, d'artificiel, comme il le dit, dans l'art égyptien.

Nous n'avons pas l'intention de nous engager dans les controverses relatives à la conscience spatiale des anciens Egyptiens. Pour réfuter la théorie de la « rigidité » de l'art égyptien de W. Worringer, il nous suffira d'examiner une seule des œuvres de cet art, la statue de la princesse Nofrît, du Musée du Caire, œuvre créée à l'époque de l'Ancien Empire (Fig. 6. Pl. 3). La *vitalité* que l'artiste sut donner à cette statue, la forte personnalité qu'il sut lui communiquer... nous font croire à sa propre réalité. A propos de la grande beauté d'expression de cette statue, nous trouvons un appui dans l'opinion de G. Maspero :

« ... Là... est un chef-d'œuvre, peut-être le chef-d'œuvre de cette sculpture encore presque archaïque. Non seulement la tête et le visage ressortent de la manière la plus vigoureuse sous la perruque qui les encadre, mais le buste et la cuisse se révèlent avec une élégance discrète sous le manteau blanc ; la couleur et l'artifice des yeux en émail aidant, on éprouve devant elle presque l'illusion de la vie (1). »

Les exemples de statues vibrantes, en quelque sorte, d'une très grande vitalité intérieure, ne manquent pas dans l'histoire de l'art égyptien. Le Cheikh-El-Balad, du Musée du Caire (Fig. 7. Pl. 4), le Scribe Accroupi du Louvre (Fig. 4. Pl. 2), en sont les témoignages les plus éclatants.

\*\*

D'après H. Kees, sous l'apparente rigidité de l'art égyptien, on peut découvrir une force vitale très puissante :

« L'homme égyptien porte en lui sa contradiction ; il est vraisemblablement une nature bien plus problématique que ne le ferait supposer le vernis extérieur de la civilisation et l'unité des expressions artistiques (2). »

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, 1919, p. 84.

(2) H. KEES, *Aegypten*, pp. 266-67.



Cette froideur superficielle ne serait donc pas un manque de vie intérieure, mais plutôt un frein salutaire contre les élans de la passion :

« La mesure et la contenance, le refus de l'attitude pathétique qui trouve leur plus noble expression dans l'art, est le résultat d'un travail éducatif conscient (traités de sagesse). Ce travail fut nécessaire, car le tempérament de l'Égyptien était sans doute plus échauffé, plus disposé aux actes irréfléchis que ne laisserait soupçonner le calme contrôlé des portraits (1). »

H. Kees fait allusion à l'élan vers la liberté que nous rencontrons, sous forme de « crise », à l'époque amarnienne (2). Il suppose que cette crise où la passion s'est donné libre cours, a dû être préparée de longue date. Ce qui fait supposer chez les Égyptiens, dès les débuts de leur histoire, un grand besoin de liberté et d'expansion, qu'on aurait contrôlé et maîtrisé, grâce à un grand travail éducatif. Ce contrôle et cette victoire sur la passion auraient atteint leur point culminant à la période « thinite », époque voulant créer pour l'État organisé, un homme sans pathétique, agissant avec discernement et élaborant son type de façon stylisée (3). La crise amarnienne nous fait assister à un moment de l'histoire égyptienne où, la passion devenant trop forte, les liens du contrôle éducatif se trouvent brisés, et nous laissent apercevoir un des côtés ignorés de la nature de l'Égyptien. Pour cette raison, H. Kees accorde une importance capitale à cette période :

« Elle nous permet d'avoir sous les yeux... des courants d'idées qu'autrement nous n'aurions jamais pu sonder (4). »

L'étude de H. Kees offre l'intérêt de nous révéler un des aspects souvent méconnus du caractère des Égyptiens. L'uniformité des types dans l'art égyptien fait souvent supposer une certaine froideur ; on en déduit un manque de vie intérieure chez les Égyptiens eux-mêmes. Or, il n'en était rien, comme l'a si ingénieusement démontré l'auteur.

En considérant quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'art égyptien, il est très aisé de découvrir, sous une froideur et une rigidité tout apparentes, une très grande vitalité.

(1) *Ibid.*, pp. 267-68.

(2) XVIII<sup>e</sup> dynastie (règne du roi Aménophis IV).

(3) *Ibid.*, p. 268.

(4) *Ibid.*, p. 272.

L'impression d'uniformité qu'on peut éprouver à la sortie d'un musée d'art égyptien s'explique par les règles assez limitées auxquelles les artistes ont été tenus de soumettre leurs œuvres. Mais ces règles, n'étant en quelque sorte que les cadres dans lesquels viennent s'insérer les œuvres, n'influencent en rien la valeur intrinsèque de ces dernières. En faisant abstraction de ces cadres étroits, il est très aisé d'y découvrir le reflet d'un surplus de vitalité intérieure.



## CHAPITRE III

## Divers aspects des données fondamentales

## § 1.

Dans un article intitulé « L'invasion de la réalité dans la pensée religieuse de l'Égypte ancienne » (1), M. R. Weill démontre très ingénieusement comment certaines valeurs, étrangères d'abord à la religion, par conséquent de caractère extra-religieux, envahirent peu à peu le domaine des idées religieuses.

Les valeurs dont il s'agit dans son étude sont les idées morales, d'origine purement humaine et réelle, par opposition aux idées religieuses qui, elles, appartiennent, d'après l'auteur, au domaine irréel.

Après une analyse succincte de cet article, il nous semble que nous pourrions, parmi ces valeurs réelles, accorder une place aux valeurs esthétiques. Celles-ci auraient donc, au même titre que les idées morales, une origine humaine et réelle. Leur naissance serait désintéressée en tant qu'antérieure à leur emploi religieux ou magique.

D'après M. R. Weill, c'est au Nouvel Empire que se produit la rencontre des idées morales (humaines et réelles) et des idées religieuses (irréelles).

« ... Il nous est extrêmement précieux, pour en comprendre l'esprit (des poèmes solaires d'Amenhotep IV et de la philosophie largement naturaliste et humaine qu'on y trouve exprimée) de pouvoir faire appel à cette connaissance respectueuse et enthousiaste des choses universelles, à laquelle on était arrivé à cette époque, *ce sentiment de la bonté et de la beauté du monde réel et tangible*. Non point... qu'il y ait eu découverte du monde réel à cette heure, le monde réel était connu, compris, organisé dans l'esprit des Égyptiens depuis longtemps ; il arrive seulement à être introduit, *admis dans les cercles augustes de la pensée reli-*

*gieuse*, ce qui est la grande péripétie de l'évolution culturelle en Égypte vers le début du Nouvel Empire (1). »

Ainsi le Nouvel Empire offre cet intérêt capital aux yeux de M. R. Weill, d'être le moment où le monde religieux se voit envahir de valeurs, jusque là étrangères à son domaine.

Au chapitre 123 du *Livre des Morts*, dont l'élaboration parfaite s'est faite au début du Nouvel Empire, les idées morales, entendues au sens le plus humain et le plus réel, tiennent une large place à côté des idées relatives aux dieux.

« Je suis sans souillure. Je suis sans reproche... Je n'ai pas fait ce dont les dieux ont horreur. Je n'ai fait tort à personne auprès de son supérieur. Je n'ai pas fait avoir faim. Je n'ai pas fait pleurer. Je n'ai pas tué. Je n'ai pas ordonné de meurtre. Je n'ai point fait souffrir. Je n'ai pas diminué les offrandes des temples. Je n'ai pas diminué les pains des dieux. Je n'ai pas dérobé les aliments des défunts. Je n'ai point fait l'amour dans les places consacrées au dieu de ma ville. Je n'ai pas diminué la mesure du blé. Je n'ai pas diminué la longueur de la coudée. Je n'ai pas faussé la mesure des champs. Je n'ai pas alourdi les poids de la balance. Je n'ai pas faussé l'aiguille de la balance. Je n'ai pas ôté le lait de la bouche de l'enfant. Je n'ai pas détourné le bétail de son pâturage. Je n'ai pas attrapé les oiseaux des dieux, je n'ai pas pêché les poissons de leurs étangs. Je n'ai pas coupé les eaux courantes... »

M. R. Weill voit dans cette juxtaposition même des idées morales et des idées religieuses, de quoi appuyer le caractère humain, réaliste et positif de celles-là :

« On voit que nous sommes là sur le plan de la morale humaine directe... Je n'ai pas fait de mal — et de l'honnêteté élémentaire considérée directement — je n'ai pas volé, fraudé — et s'il est question au pêle-mêle des articles des dieux en même temps que des hommes, c'est que l'irréprochabilité vis-à-vis des dieux est exigée du même point de vue et au même titre; à bien y regarder, cette dernière circonstance est celle qui accuse le plus vivement le caractère *extra-religieux* de cette composition extraordinaire, d'esprit positif et réaliste, social, humain, immédiat et simple, étranger à tout souci de théologie et même à toute pensée d'Eglise (2). »

(1) *Ibid.*, pp. 137-138.

(2) *Ibid.*, pp. 125-126.

(1) Dans *Egyptian religion*. New-York, pp. 119-138.



Les idées réelles se sont développées indépendamment du domaine imaginaire de la religion, parce qu'elles répondent à des besoins véritables de l'humanité. Or, parmi ceux-ci, il ne saurait être question d'omettre les besoins esthétiques.

Ces derniers, inhérents à la nature même de l'être humain, au même titre que pour les autres, ont dû prendre naissance et se développer indépendamment du domaine religieux, celui-ci correspondant à des exigences irréelles et d'une toute autre nature.

De même que pour les idées morales, on peut donc admettre l'origine extra-religieuse des notions esthétiques, en tant que valeurs réelles et indépendantes de la religion.

Il ne faudrait pas conclure que valeurs esthétiques et valeurs religieuses soient restées toujours séparées dans l'Égypte antique. Au contraire, nous remarquons une sorte d'affinité entre ces deux domaines, car la religion a toujours voulu tirer parti de l'efficacité qu'elle pensait trouver dans la beauté des œuvres d'art.

De même que M. Weill l'a prouvé pour les idées morales, c'est au début du Nouvel Empire que nous pouvons situer la fusion presque complète de ces deux domaines.

Comme nous le verrons au chapitre II de la deuxième partie de notre ouvrage, le caractère réel des valeurs esthétiques trouvera son explication dans *le sentiment de la nature*, dont les Égyptiens anciens furent toujours animés et qui devait trouver son expression la plus forte à la période amarnienne.

## § 2.

C'est en ce sens que H. Ranke trouve que l'art égyptien plonge ses racines dans la vie de tous les jours. À côté des besoins matériels dont on ne peut nier l'existence, l'auteur accorde une place assez importante aux besoins qu'il appelle « spirituels ». Ceci est d'une importance capitale, car cela fait supposer l'existence, chez les anciens Égyptiens, d'un certain besoin esthétique, qui ne trouvera satisfaction que dans les manifestations de l'art.

« Le premier point à retenir, c'est qu'en Égypte, comme partout ailleurs, la création artistique est intimement liée, à ses débuts, aux besoins quotidiens, matériels et spirituels. Tout l'art égyptien est une par-

tie, un phénomène, une forme d'expression de la vie égyptienne, et rien de plus (1). »

L'art égyptien trouverait donc son explication dans des raisons vitales.

Considérant l'art de ce point de vue, on a abouti nécessairement à admettre l'existence de notions d'esthétique pures dans l'art des anciens Égyptiens. En effet, si H. Ranke considère l'art égyptien comme une manifestation de la vie matérielle et spirituelle du peuple, il faut bien, parmi les besoins spirituels, tenir compte des besoins esthétiques, inhérents à la nature humaine. Dans ce sens nous pouvons dire qu'un peuple, quel que soit son niveau culturel, a besoin de beauté comme il a besoin de pain et de soleil. Si les besoins esthétiques ne s'imposent pas avec la même force que les besoins purement matériels, cela s'explique par une différence qualitative entre les deux sortes de besoins.

D'après l'auteur, les valeurs esthétiques ont fait leur apparition relativement tard dans l'histoire de l'art égyptien. Cela n'exclut pas le fait qu'elles aient existé, mais à l'état latent, dès les débuts de cette histoire.

Il conclut que l'art égyptien possède une valeur absolue et *sui generis*, au même titre que l'art grec :

« Il n'y a pas longtemps, une opinion prévalut parmi les historiens de l'art et les amateurs d'art qui subissaient l'influence de ces historiens, d'après laquelle les seules œuvres de l'antiquité dignes du nom d'œuvres d'art étaient celles des Grecs.

Mais on s'est aperçu peu à peu, qu'à la fin de son histoire, l'art égyptien a atteint un certain degré... Nous savons aussi que ce degré ne fut ni supérieur ni inférieur à celui atteint par les Grecs, mais simplement *différent* (2). »

(1) *The art of ancient Egypte* (British Museum), 7702, t. 22. Published by the Phaidon Press. Vienna. London. (V. Introduction de H. RANKE), p. 10 (nous reproduisons ici le texte anglais) :

« The first point to be remembered is that in Egypt, as in every other part of the earth, the beginning of the artistic creation were closely related to the material and spiritual needs of every day life. All Egyptian art is a part, a phenomenon, a form of expression of Egyptian life, and nothing more than this. »

(2) *Ibid.*, p. 9 : « Not very long ago there prevailed among historians of art, and among the art-loving public they influenced, one universal opinion, namely that the only works of Antiquity which could really be called art, were those of the Greeks... But it has become gradually clearer that within the limits of Egyptian History a level of artistic creations was attained... We know also that it was neither superior nor inferior to Greek art, but simply *different*... »



Pour quelle raison H. Ranke place-t-il l'art égyptien au même niveau que l'art grec ?

Nous avons vu que pour lui, la création artistique est, par définition, une sorte d'expression de la vie quotidienne. En tant que manifestation des besoins les plus intimes de l'humanité, que ces besoins soient d'ailleurs matériels ou spirituels, l'art fait partie intégrante de cette humanité même. De ce fait, il acquiert une valeur transcendante et absolue, quelle que soit la forme de la société dont il reflète la vie, que cette société soit d'ailleurs égyptienne ou grecque.

### § 3.

Des remarques excessivement intéressantes sur les progrès de la technique dans l'art égyptien sont dues à A. Moret : l'art égyptien, d'origine religieuse et utilitaire, serait parvenu aux valeurs absolues et désintéressées, grâce aux progrès de la technique.

L'art égyptien peut être considéré comme d'origine religieuse, dans ce sens que « la pensée religieuse » aurait déterminé toutes ses manifestations.

« L'obligation religieuse est en Egypte à la source de l'art comme des institutions;... le bois, la terre, la pierre, la flore du pays ont fourni les matériaux et le décor des édifices égyptiens ; mais c'est la *pensée religieuse* qui déterminera leur plan, stylisera leur décoration et révélera leur signification intime (1). »

Cette origine religieuse fera que l'art égyptien aura un penchant très marqué pour le *symbolisme*. A. Moret attire notre attention vers cet amour du symbolisme, en nous décrivant le plan employé généralement dans les temples.

« ... Il semble que l'architecte ait voulu marquer par les lignes du faite et du sol qui convergent vers le naos, le lever quotidien au-dessus de l'horizon oriental, et le retour quotidien du soleil à la montagne d'Occident, son horizon du soir (2). »

Abordant le point de vue de la méthode, A. Moret fait remarquer la façon tout à fait particulière dont l'artiste égyptien reproduit les êtres et les objets :

(1) A. MORET, *Le Nil et la civilisation égyptienne*. Paris, 1926, p. 480 et 483.

(2) *Ibid.*, p. 492.

« Pour lui (l'artiste), n'existait ni premier plan, ni arrière-plan ; son œil, *attentif aux volumes*, ne saisit pas la perspective ni la ligne de faite, ni le raccourci. Ainsi, chaque objet, chaque personnage reste *complet, réel en soi*, indépendant de ce qui l'entoure... » Il ... « corrige le témoignage de son œil par son savoir, tout ce que sa mémoire, son expérience tactile lui révèlent sur la forme totale des êtres et des objets. Aussi... essaie-t-il de figurer les êtres *tels qu'ils sont* et non *tels qu'il les voit*, (complets, indépendants, même s'ils s'associent en groupes combinés) (1) ».

Ce n'est qu'assez tard (à la seconde époque thébaine) qu'un certain éloignement de la loi de frontalité se fait sentir ; grâce au réalisme de la période amarnienne, les Egyptiens se seraient laissés entraîner vers... « l'abandon, au moins partiel, des lois de frontalité... Avec la liberté, l'artiste gagne aussi la personnalité ». A cette époque, la peinture aussi marque un penchant pour la réalité visuelle : « Le peintre ne se contente plus de touches plates..., il commence à comprendre l'effet des lumières. C'est la recherche de la *vérité optique*, succédant à la *représentation mentale* (2). »

A. Moret semble considérer comme un progrès ce passage de la « représentation mentale » à la « vérité optique ». A quoi est dû, d'après lui, cette sorte d'émancipation dans le domaine artistique ? Il allègue, comme nous venons de le voir, la liberté relative que conquiert l'artiste à la période amarnienne. Mais la vraie raison des réels progrès de l'art égyptien, A. Moret la voit dans le perfectionnement de la technique :

« La maîtrise technique porte sa récompense en elle-même ; elle l'amène (l'artiste) à considérer son art comme une fin en soi. Une chaîne, un bracelet, un collier, une couronne, avant d'être une parure, un bijou, a été un talisman qui défend le poignet, la cheville, le cou, la ceinture, la tête. »

Ainsi, c'est grâce à la « maîtrise technique » que l'art égyptien, d'abord d'une valeur toute relative, à cause de son utilitarisme, put acquérir à un certain moment de son histoire, une valeur indépendante et absolue (3).

Au perfectionnement de la technique peuvent s'ajouter la beauté des formes, des couleurs et de la matière première, le fini du travail... :

(1) *Ibid.*, pp. 499 et 502.

(2) *Ibid.*, pp. 509 et suiv.

(3) Cette idée sera reprise et développée à la III<sup>e</sup> partie de notre ouvrage.



« ... la technique de ces phylactères, ... la beauté des formes et des couleurs sont si séduisantes pour l'œil que l'œuvre prend une valeur esthétique qui surpasse son but magique. Dès lors... tous ces articles de luxe, exécutés en matière précieuse, sont appréciés pour le fini du travail, leur beauté et leur valeur intrinsèque... (1) »

## § 4.

Ch. Boreux ne conteste ni l'originalité ni la valeur absolue de l'art égyptien, quoiqu'il accorde un rôle assez important à la tradition :

« ... Si l'architecte, le sculpteur ou l'artisan égyptiens n'étaient liés par cette tradition qu'en ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler le cadre de leur œuvre, et qu'il leur était loisible de se mouvoir à l'intérieur de ce cadre avec une très suffisante liberté, on voit que la prétendue immobilité de l'art égyptien se ramène, en dernière analyse, à l'observation d'un certain nombre de règles, qui constituaient pour l'artiste un frein salutaire bien plutôt qu'une véritable entrave, et qui n'ont jamais, en effet, entravé de façon sérieuse son originalité (2). »

L'influence de la religion, transmise par la tradition, n'aurait donc pu gêner le libre développement de l'activité esthétique égyptienne que d'une façon superficielle.

A propos de l'architecture, Ch. Boreux parle d'une esthétique particulière au peuple égyptien. Cette architecture, dit-il, est caractérisée par l'énormité de ses constructions, visant à produire toujours des effets de masse : manifestation artistique en pleine harmonie avec les idées de grandeur que se faisaient les anciens Egyptiens des divinités et des rois. Il cite, comme exemples, les temples d'Hatsho Psitou à Deir-El-Bahari; de Sêti I<sup>er</sup>, près de Kourna; de Sêti I<sup>er</sup>, à Abydos; de Ramsès II, à Thèbes; de Ramsès II, en Nubie; de Ramsès III, à Médinet Habou, etc.

D'après Ch. Boreux, il y aurait donc une idée religieuse à l'origine de ces immenses constructions.

Il cite cependant l'emploi de la polychromie pour la surface extérieure de ces édifices. Cette ornementation extérieure par la polychromie, cher-

(1) *Ibid.*, p. 510 et suiv.

(2) Ch. BOREUX, *L'art égyptien*. Paris et Bruxelles, 1926, p. 7.

chant à harmoniser les constructions avec le ciel et le paysage qui les entourent, ne saurait être expliquée par des croyances religieuses. Il a fallu au peuple égyptien un goût inné pour la beauté et l'harmonie pour tirer ainsi parti de l'emploi de certains effets de lumière.

L'opinion de Ch. Boreux tient le juste milieu entre les idées extrêmes : s'il accorde assez d'importance à l'influence de la tradition sur l'art égyptien, il n'exclut pas cependant la liberté qui laisse à cet art toute son originalité; si, d'après lui, les croyances religieuses laissèrent leur empreinte sur l'activité artistique, il ne conteste pas l'existence, chez les anciens Egyptiens, d'une esthétique répondant à leurs besoins les plus intimes.

## § 5.

Dans un article paru en 1907, J. Capart nous parle de l'importance de la parure féminine dans l'antiquité égyptienne.

Les femmes égyptiennes portaient le plus grand soin à leur toilette :

« ... La femme tenait par dessus tout à ses soins de beauté... Dès l'époque de la Première Dynastie, on trouve dans les tombeaux, les fragments de perruques qui suffisent à montrer l'habileté des Egyptiens dans cette industrie. On se servait parfois de dépouilles d'oiseaux, au plumage brillant, pour rehausser l'aspect des coiffures : (par exemple) la reine Teta-Sheri portant la coiffure ornée de la dépouille d'un vautour (1). »

Ces parures n'auraient servi probablement, à l'origine, qu'à protéger l'individu. Ce n'est que plus tard que le fait de se parer devient une habitude, et, par la suite, un besoin. La coquetterie féminine trouvera alors son but en elle-même.

Il y aurait donc eu trois phases dans la formation et le développement de ces notions :

1. Origine utilitaire et magique ;
2. Période où la parure devient de plus en plus importante : se parer devient une habitude;
3. Le moment enfin où la technique donnant des œuvres de plus en plus raffinées, crée le besoin de se parer pour le seul plaisir qu'on y trouve.

(1) M. J. CAPART, *L'art et la parure féminine dans l'Égypte ancienne*. Bruxelles, 1907, pp. 305-334.



J. Capart insiste sur l'importance de la seconde phase de cette évolution, celle où se parer devient une des principales préoccupations féminines :

« Le désir de posséder des chevelures abondantes fit naître une série de recettes capillaires... Il fallait veiller à ce qu'elles (les chevelures) ne puissent se déranger pendant le sommeil; on se servait pour cela d'un ustensile : le chevet...

« Des servantes ou... des esclaves, pendant le sommeil, devaient veiller soigneusement au bon ordre de la coiffure de leur maîtresse... On avait encore recours à la peinture des yeux que l'on entourait d'une ligne de fards ou que l'on agrandissait d'un trait allant jusqu'à l'oreille; les lèvres étaient peintes en rouge de manière à aviver leur éclat; (l'héroïne du papyrus de Turin, est gravement occupée à se peindre les lèvres tandis qu'elle suit, dans son miroir, le progrès de l'opération).

« On employait également la peinture pour colorer les ongles des mains et des pieds.

« Les parfums, enfin, jouaient un grand rôle dans la toilette féminine et les papyrus en ont conservé de multiples, depuis les pastilles à manger pour parfumer l'haleine, jusqu'aux essences que l'on répandait abondamment sur la chevelure et sur tout le corps. »

J. Capart passe ensuite à l'examen des ustensiles de toilette : les femmes ne se contentent plus de se parer avec soin, elles veulent que les objets servant à la toilette soient eux-mêmes des objets d'art :

« Ce qui est... important, c'est d'examiner quelle est la forme que les Égyptiennes ont su donner à ces ustensiles de toilette. Rien n'est plus démonstratif au point de vue du niveau artistique élevé auquel étaient parvenus les habitants de la vallée du Nil, aux époques les plus brillantes de leur Histoire... »

Les coffrets destinés à garder ces ustensiles étaient eux aussi travaillés avec goût, de telle sorte qu'au moment de sa toilette, la femme égyptienne était plongée dans une atmosphère toute de beauté.

On n'était pas indifférent au choix de la matière première pour la fabrication de ces objets. On savait bien ce que la beauté de cette matière peut ajouter à celle de l'objet même.

« On recourait aux matières les plus précieuses pour fabriquer des coffrets destinés à renfermer les ustensiles de toilette : on employait les plus beaux bois, que l'on relevait d'incrustations en ivoire et en métal,

on y insérait de délicats panneaux en ivoire décorés de reliefs et d'une finesse remarquable. »

La beauté des vases multicolores n'aurait pas non plus laissé indifférentes les dames égyptiennes :

« ... C'est également au profit des élégantes que se fabriquaient les merveilleux vases en verre multicolore, que l'on trouve dans les tombeaux à partir de la XVIII<sup>e</sup> dynastie... »

J. Capart voit dans le fait que les dames égyptiennes étaient servies pour leur toilette par de nombreuses servantes ou esclaves, l'origine de cette inspiration qui donnait... « à la boîte elle-même, la forme d'une petite figurine humaine portant un vase ».

Il aborde ensuite l'étude des cuillers à parfums ou à fards, ces chefs-d'œuvre de finesse de l'art égyptien, et qui sont peut-être le témoignage le plus éclatant de l'existence chez le peuple égyptien, de valeurs proprement esthétiques.

« ... Arrivons maintenant aux... cuillers à parfums qui servaient à manier les essences, les pommades parfumées, les fards de différentes couleurs. Comme l'a dit très justement M. le professeur Spiegelberg : « ceux qui les regardent trouvent une source profonde de plaisir. Elles donnent la meilleure idée du sens artistique des Égyptiens. Leur naturalisme sain, leurs formes pures obtenues sans effort, en forment des objets possédant réellement de l'importance pratique pour notre art industriel. Ces cuillers sont le plus souvent en bois, quelquefois, mais rarement, on les faisait en ivoire. La cavité destinée à contenir le fard est carrée, ovale ou elliptique; parfois elle est traitée à l'imitation d'un petit étang entouré de plantes aquatiques; l'artiste, dans un spécimen du Louvre, y a délicatement sculpté une petite grenouille prête à sauter. Le manche de la cuiller est orné de motifs floraux ou de représentations humaines... »

Une conclusion en découle naturellement :

« On le voit donc clairement, tout ce qui servait à la toilette avait reçu, principalement à l'époque du second empire thébain, une forme véritablement remarquable. Rien n'est plus précieux à noter pour connaître jusqu'à quel point les goûts esthétiques avaient pénétré chez les habitants de la vallée du Nil. Si l'art a commencé chez eux, comme chez tous les peuples, par avoir uniquement un *but* magique, on peut dire hardiment que cette conception originaires avait depuis longtemps fait place à des idées esthétiques toutes proches des nôtres. »



DEUXIÈME PARTIE

---

Caractères de l'art égyptien



## CHAPITRE I

---

### La nécessité de la ressemblance, le réalisme et l'idéalisme

En conséquence de la recherche de la ressemblance, l'art égyptien est caractérisé, dès ses débuts, par un réalisme très prononcé.

Les anciens Egyptiens, dans leur recherche de la ressemblance, n'avaient pas l'intention de donner l'illusion de la réalité. Ce n'est pas dans le but de faire croire à l'existence des objets représentés qu'ils s'efforçaient de se conformer autant que possible aux données de la nature : c'est la réalité elle-même qu'ils cherchaient à rendre éternelle, grâce à leurs productions artistiques. L'évocation magique était une ressource importante pour une telle entreprise. Une logique particulière les guidait dans cette tentative de s'évader de la mort : nous pourrions nous faire une idée de cette logique quand nous l'aurons rattachée à l'ensemble des croyances dans l'Égypte antique.

La recherche de la ressemblance dans l'art égyptien ne fut pas un essai de donner au spectateur l'illusion de la réalité; elle répond, surtout, au désir de vaincre la mort. On peut dire, en employant les termes de Spinoza, que le plus grand mobile à la source de tant de productions artistiques égyptiennes fut « le désir de persévérer dans l'être ».

Les Egyptiens avaient la certitude de réussir dans cette entreprise. Deux moyens s'offraient à eux : celui de la recherche de la ressemblance dans la statuaire, le relief...; celui de l'évocation magique grâce aux formules écrites.

Ils n'employèrent pas l'un de ces moyens à l'exclusion de l'autre. Cherchant le maximum d'effets et voyant que ces deux méthodes se complétaient, ils s'en servirent en même temps.

Ceci nous explique d'ailleurs, comme nous le verrons aux chapitres qui vont suivre, pourquoi les Egyptiens sacrifièrent, dans le domaine



artistique, la vision optique à la réalité objective, le visible à l'intelligible. Il y a là une certaine explication à leur renoncement à l'emploi de la perspective : dans leur désir d'éterniser la réalité, ils se sont attachés à cette réalité en tant que valeur objective et non déformée par les réactions de notre observation visuelle. Les objets soumis aux raccourcissements optiques leur paraissant illusoires, ils préférèrent reproduire les objets d'une façon moins subjective.

## § 1

Les anciens Egyptiens croyaient à la résurrection après la mort, ou plutôt à la continuation de la vie après la mort. La condition *sine qua non* était que les restes du défunt fussent intacts afin que son double (Ka) (1) put s'y réincorporer. Il fallait donc que le « Ka » reconnaisse la momie. Il ne lui était pas difficile de la reconnaître, car, lui ayant servi de support pendant la vie terrestre, elle lui était familière.

Mais, malgré les soins dont elle était l'objet, la momie était exposée, à la longue, à se détériorer et peut-être à disparaître. Dans ce cas le double serait réduit à errer sans savoir où se poser. La sécurité éternelle du défunt se trouvait, par ce fait, menacée. Les Egyptiens imaginèrent un expédient au cas où les choses en arriveraient là. Ils voulurent augmenter les chances de résurrection du mort en mettant, près de la momie, une ou plusieurs statues faites à l'image du défunt. Celles-ci n'étaient pas destinées à représenter le défunt aux yeux d'un spectateur éventuel, mais à remplacer sa momie si elle venait à disparaître. Cet expédient n'a rien de paradoxal, dès que l'on sait que ces statues pouvaient acquérir une certaine réalité vitale, grâce à l'évocation magique déterminée par les formules et l'accomplissement des rites efficaces.

Mais pour que le double (Ka) ne fasse pas d'erreur et reconnaisse la statue du destinataire, il fallait que cette dernière fût semblable autant que possible à la momie du défunt. Autrement il n'y aurait pas de raison pour que le Ka choisisse telle statue plutôt que telle autre. Il lui fallait un signe distinctif pour la reconnaître, et ce signe ne pouvait constituer autre chose que la ressemblance.

La recherche de la ressemblance devint ainsi la qualité la plus appréciable dans une œuvre, statuaire, relief ou tout autre.

(1) Le double ou ka, tel que l'entendaient les anciens Egyptiens, correspond à peu près à ce que nous appelons : âme ou esprit du mort.

\*  
\*\*

Nous voyons ainsi que le réalisme de l'art égyptien fut une conséquence directe de la théorie du double et de la croyance à la survivance après la mort, grâce à l'identité que peut offrir une statue avec son original.

Le réalisme de l'art égyptien (une des caractéristiques essentielles de cet art) eut donc un point de départ nettement utilitaire. C'est en ce sens qu'il est possible de dire que l'art égyptien fut intéressé à son origine (1).

Cela ne devait pas empêcher cet art, par la suite, de se détacher, petit à petit, de ses origines utilitaires.

Mais immédiatement, et d'abord, nous cherchons à montrer que le réalisme de l'art égyptien, religieux et simplement utilitaire en sa forme initiale, nous a valu de véritables chefs-d'œuvre, appréciables en eux-mêmes, abstraction faite de toute autre valeur que de celle proprement artistique.

La recherche de la ressemblance, indispensable d'après ce qui précède, a abouti aux résultats les plus surprenants.

Elle était de la plus haute importance. C'était une question de vie ou de mort. Un mort privé de statue, pouvait être exposé au néant. Et une statue qui ne ressemblait pas au défunt, pouvait manquer son but en induisant le Ka en erreur. Une statue faite à l'image du mort était pour lui, en quelque sorte, une garantie de la vie éternelle.

Il devient presque impossible, dans de telles conditions, de parler de « l'art pour l'art ». Le but proposé, quoique surnaturel, était intéressé. L'art, dans cette fonction, était un simple moyen au service de la religion et de la magie.

S'il est vrai cependant, que le but proposé aux artistes égyptiens était utilitaire, il ne peut être vrai qu'ils aient été étrangers aux sentiments esthétiques, et, par conséquent, aux notions d'esthétique pure. Cette affirmation résulte directement de l'observation. Elle ressort du fait que ces artistes se sont dépassés eux-mêmes, ainsi que leur propre but, dans les chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés. La recherche de la ressemblance ne pouvait être un facteur suffisant pour les chefs-d'œuvre

(1) L'utilitarisme dont il s'agit ici est d'une nature toute particulière : il se rapporte à la vie d'outre-tombe. De ce fait, il revêt un caractère religieux et surnaturel.



réalistes que nous a valu l'art égyptien. Il a fallu aux artistes égyptiens beaucoup de doigté artistique pour la création de tant de merveilles qu'ils nous laissèrent. Et ceux qui nous légèrent des œuvres telles que le Cheikh-El-Balad (Fig. 7, Pl. 4), ou le Scribe Accroupi (Fig. 4, Pl. 2), étaient des artistes-nés.

C'est donc un fait que le but utilitaire ne change en rien la valeur artistique de leurs œuvres. Le but proposé initial et la façon de réaliser ce but doivent donc être placés sur deux plans tout à fait différents :

1. L'origine religieuse de l'art égyptien doit évidemment être placée sur le plan utilitaire. Là, la religion et la magie règnent en maîtresses;

2. Quant à la réalisation même d'une œuvre d'art, elle appartient à un domaine tout à fait autre : c'est le domaine de l'artiste où l'intuition esthétique, à son tour, jouit de tous les droits. Là, on ne peut parler d'utilitarisme.

Il nous est toujours possible de faire abstraction du premier de ces deux plans, qui est du domaine propre de la religion, et ne prendre en considération que le second. Éliminant ainsi tous les concomitants utilitaires d'une œuvre d'art, nous pouvons la considérer en elle-même, apprécier sa valeur absolue et esthétique. C'est dans cet esprit que nous pourrions, sans contre-sens, parler de valeurs absolues dans l'art égyptien.

## § 2.

Le réalisme ne fut pas observé d'une façon également intransigeante tout le long de l'histoire de l'art égyptien. Il est des moments, dans cette histoire, où nous pouvons remarquer une tendance vers la stylisation, vers l'idéalisation des types. Mais, s'il est vrai que certains moments sont marqués par cette tendance, le réalisme reste pourtant la note prédominante.

D'une façon générale, l'art des Égyptiens anciens a subi l'influence d'un réalisme d'un caractère spécial, s'appliquant à reproduire les objets tels qu'ils sont dans leur réalité objective et non tels qu'ils se présentent à notre regard. Ce sacrifice du visuel à l'objectif (de l'Illusoire au Réel, comme devait le dire Platon), fait que l'art égyptien obéit aux règles d'un réalisme tout particulier. Il y a là une tendance à vouloir représenter les choses et les êtres tels qu'ils sont dans leur réalité objective, et non dans leur aspect trompeur et illusoire.

Le renoncement à l'emploi de la perspective de la part des Égyptiens anciens serait donc une sorte d'hommage au réalisme objectif.

Ce sacrifice du visuel au réel a eu lieu surtout à partir des débuts de l'Ancien-Empire. Les premiers débuts de l'art égyptien sont d'un réalisme plus spontané, beaucoup moins chargé encore de convention. Cela correspond à ce fait que les règles conventionnelles de l'Ancien-Empire trouvent leur explication dans certaines croyances et certains principes religieux. C'est au début de l'Ancien-Empire que la religion acquiert une sorte d'unité, et peut donc exercer son influence sur les règles de l'art. Une sorte de code des figures, en dépendance de la religion, n'existant pas encore à l'époque primitive, cette dernière période laissait aux artistes le principal de leur liberté. C'est le secret de la grande spontanéité de l'art des siècles primitifs. Et nous pouvons constater, sans étonnement alors, que les artistes de cette époque ont enregistré parfois, dans leurs œuvres, les raccourcis dus à la vision.

L'Ancien-Empire marque donc, en même temps que l'apogée du réalisme dans l'art égyptien, un certain conformisme hiératique qui, en s'unissant à ce réalisme, lui ajoute une note toute particulière. La recherche de la ressemblance n'est abandonnée à aucun moment, ce qui donne à chacune des statues une individualité propre; mais, nous remarquons sur les statues royales, par exemple, dans leur attitude quasi-divine; une sorte d'uniformité due à quelque canon hiératique. Cette uniformité, toute extérieure d'ailleurs, était une conséquence logique du pouvoir absolu et de la divinité indiscutée des rois de la IV<sup>e</sup> dynastie; cette attitude divine donnée aux statues des rois, devait forcément imprimer à ces dernières un caractère général. Cette tendance vers une conformité qui est, en quelque sorte, une idéalisation, n'a pourtant pas exclu le réalisme de l'art à cette époque; l'idéalisme sert, pour ainsi dire, de contrepoids au réalisme, et ce mélange nous vaut les merveilles artistiques de l'Ancien-Empire.

Avec le Moyen-Empire, nous remarquons un retour vers le réalisme vigoureux et sincère des premiers jours. Le Moyen-Empire humanise, pour ainsi dire, les traits des rois, et, rapprochant ces derniers du commun des hommes, supprime leur attitude divine. Ainsi, les physionomies des statues royales de la XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> dynasties, ont un caractère de saisissante réalité qui nous entraîne loin de cette sérénité divine des statues royales de l'Ancien-Empire.

Ce nouvel esprit s'explique assez aisément quand on songe aux con-



ditions différentes dans lesquelles s'exerçait la royauté à l'Ancien et au Moyen-Empire. La distance énorme qui séparait le roi de ses sujets dans l'Ancien-Empire, s'était rétrécie par la suite; de telle sorte qu'au Moyen-Empire, nous remarquons un certain rapprochement entre le roi et le commun des mortels. Ce ne fut pas là le résultat d'une sorte d'humilité et de condescendance volontaires de la part du roi : ce fut la conséquence naturelle de certains événements sociaux.

Au début du Moyen-Empire, la royauté n'était plus ce don divin qui avait donné aux rois de l'Ancien-Empire une sorte de divinité indiscutable et indiscutée. Les dernières dynasties de l'Ancien-Empire marquent un certain effritement du pouvoir royal. Aux premiers rois du Moyen-Empire incombait la charge de raffermir et de consolider ce pouvoir. Ils y parvinrent grâce aux luttes et aux sacrifices qu'ils s'imposèrent.

Les rides innombrables que nous remarquons sur les physionomies des premiers rois du Moyen-Empire sont comme l'indice et le reflet extérieur des innombrables luttes qu'ils eurent à soutenir. D'où le réalisme cru et l'impression de poignante réalité qui se dégagent des statues de cette époque.

Le Nouvel-Empire est marqué d'un mélange de réalisme et d'idéalisme uniforme, non seulement dans l'art religieux et officiel, mais aussi dans les ateliers d'art profane. L'uniformisation des types à cette époque est prouvée par le fait qu'on a trouvé dans les ateliers de la période d'El-Amarna, des ébauches de modèles d'après lesquelles travaillaient les artistes. Ces derniers ne s'inspiraient donc pas directement de la réalité. Mais ce fait n'empêche pas les œuvres armarniennes de garder un caractère réel et spontané. H. Schaefer va même plus loin ; il pense que les artistes égyptiens croyaient rendre mieux la réalité en reproduisant un modèle de tête royale (la réalité par excellence) :

« Il est absolument certain que tout artiste égyptien, et même celui qui stylise, aurait rejeté loin de lui l'hypothèse qu'il ne rendait pas la réalité. Il aurait probablement répondu que c'est lui qui donnait naissance à la vraie nature, non troublée par l'accidentel (1). »

Les artistes égyptiens tenaient donc à rester aussi réalistes que possible.

Nous pouvons faire à propos du Nouvel-Empire une remarque qui

(1) H. SCHAEFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1919, p. 58.

pourra s'appliquer également à l'époque de l'Ancien-Empire : la stylisation et la tendance vers un type uniforme ne sont autre chose que la conséquence d'un réalisme poussé jusqu'à ses dernières limites; en voulant reproduire la réalité par excellence, représentée dans la personne du roi, on a été conduit à généraliser le type royal.

Nous pouvons donc formuler en résumé que le réalisme fut, et d'un bout à l'autre de l'histoire de l'Egypte antique, la caractéristique essentielle des œuvres d'art.

Après cette brève esquisse historique d'ensemble, venons à quelques exemples pris au long de l'histoire et considérés attentivement.

S'il est un moment où l'art égyptien fut essentiellement réaliste, pur de tout mélange de stylisation et d'idéalisme, ce fut, nous l'avons dit, surtout à ses débuts. A ces moments, il ne subissait encore l'influence d'aucun courant d'idées extérieures, les courants d'idées générales n'étant pas encore formés d'une façon définitive. Il en résulta que chaque œuvre d'art avait son individualité nettement marquée.

Par exemple cette statuette en ivoire d'une mère portant son enfant (Fig. 9-10, Pl. 5). Nous avons là un chef-d'œuvre du réalisme, malgré les imperfections dues au manque de technique. Tandis que d'une main, la mère tient fermement un des pieds de l'enfant, de l'autre main elle l'entoure très affectueusement; et l'enfant se cramponne si câlinement à son épaule, qu'il se dégage de l'ensemble une douce expression de maternité.

Même là où nous rencontrons une certaine simplification dans les contours (Fig. 16, Pl. 6), l'ensemble de chacune des statuettes est d'un réalisme très expressif. Les contours simplifiés et presque stylisés de la grenouille, de l'oie, au lieu d'enlever à chacune de ces deux bêtes son expression caractéristique, rehaussent, au contraire, cette expression et lui donnent un caractère plus frappant.

Une des œuvres réalistes les plus belles de l'art primitif égyptien est cette statuette en ivoire, d'Abydos, actuellement au British Museum (Fig. 12, Pl. 5). Elle offre une caractéristique que nous ne rencontrerons que très rarement à partir de l'Ancien-Empire : elle représente un vieillard. En effet, dès les débuts de l'Ancien-Empire, toutes les statues représentent les hommes ou les femmes en pleine santé et à la fleur de l'âge. Ce fait sera la conséquence de croyances religieuses, pleinement développées dès l'Ancien-Empire : nous savons que, d'après la religion des Egyptiens anciens, le double (Ka), après avoir été séparé du corps,



revient vers ce dernier pour s'y réincorporer. Si le corps est détérioré, c'est dans la statue qu'il se réincarnera. Voulant garantir au défunt une éternelle jeunesse, les statues représentent en général les morts dans leur jeune âge. Ce fait est caractéristique de la statuaire égyptienne dès les débuts de l'Ancien-Empire, quand les croyances religieuses se formèrent avec assez de précision.

Or, la statue qui nous occupe précède ce développement des croyances religieuses. Le fait qu'elle représente un roi d'un âge avancé nous donne un exemple du réalisme intransigeant des périodes archaïques.

D'autre part, elle est d'une valeur réelle et remarquable, surtout pour un art qui commence. L'expression de vieillesse y est exprimée avec une maîtrise extraordinaire. Le cou est penché en avant, le dos voûté, trahissant l'âge, la lèvre inférieure s'avance, le regard a quelque chose de vitreux. Le tout est d'un réalisme parfait. On reste étonné devant une telle maîtrise du rendu de l'expression, dans un art qui commence à peine.

Le passage de la période pré-dynastique à l'Ancien-Empire marque déjà une transition dans les caractères du réalisme de l'art égyptien : certaines formes typiques commencent à se montrer et, au réalisme individualiste de la préhistoire se substitue une forme déjà plus générale. Les règles que suivront les artistes de l'Ancien-Empire seront conformes à des tendances moins particulières où le réalisme individualiste cédera de plus en plus le pas à un réalisme plus uniforme.

La statue en granit du British Museum (Fig. 17, Pl. 6) nous révèle déjà les caractéristiques essentielles des statues de l'Ancien-Empire. Certaines règles générales et quelques formes typiques commencent à s'imposer aux œuvres d'art. On passe du réalisme primitif, naturel et spontané, à une nouvelle forme de réalisme plus artificiel, soumis déjà à des règles générales. L'attitude de la statue que nous venons de citer est déjà significative à ce sujet : le personnage est assis, les deux jambes rapprochées l'une de l'autre, une des mains posée sur le genou, l'autre tenant la massue. Cette attitude sera une des plus caractéristiques de l'art égyptien. En se soumettant ainsi à certaines règles générales, l'art commencera à prendre une apparence figée et immobile. Non pas que l'art perde ainsi de son réalisme; on pourrait dire plutôt, que, tout en restant réaliste, il revêt de nouveaux caractères conformes aux nouvelles idées et au nouveau genre de croyances des Egyptiens. Nous ne pouvons pas dire avec certitude quelles furent les origines des règles plus ou moins

générales qui ont pris naissance, dès l'Ancien-Empire, dans l'art égyptien. Nous pouvons supposer seulement que depuis la réunion du Pays du Nord et du Pays du Sud sous une seule couronne, il est probable que la généralisation de certaines idées devint plus aisée. Il en sera ainsi dans tous les domaines, étant donnée l'autorité de plus en plus forte du pouvoir royal. Il n'y avait pas de raison pour qu'à son tour, l'art ne subisse pas l'envahissement de ces notions et de ces règles générales. Les œuvres d'art n'étant plus une expression directe et individuelle de l'inspiration de l'artiste, mais cette même inspiration soumise à quelques règles générales, elles auront forcément désormais un caractère d'uniformité.

A cette attitude assise, dont le premier chef-d'œuvre peut-être est la statue de Chasechem (Fig. 18. Pl. 6), il s'en ajoutera plusieurs autres. Ces règles de l'attitude à donner aux statues serviront désormais de canon.

L'attitude debout (en marche ou les pieds joints), l'un des bras allongé le long du corps, l'autre tourné horizontalement au niveau de la taille, est donnée aux statues en calcaire de Sepa et de sa femme, du Musée du Louvre. (Fig. 19. Pl. 7.)

Ces statues sont déjà soumises aux règles dont l'art égyptien subira l'influence tout le long de son histoire. Etant assez limitées comme nombre, ces règles imprimeront à l'art un caractère d'uniformité. Y a-t-il là immobilité, stylisation, manque de vie ? Les attitudes uniformes, envahissant de plus en plus le domaine artistique, auront-elles enlevé aux œuvres d'art ce qu'elles avaient de si expressément réaliste dans les périodes archaïques ?

Il n'en est rien. Il nous suffit de considérer d'un peu plus près les deux statues que nous venons de mentionner, pour constater que malgré les cadres de plus en plus uniformes imposés à l'art égyptien, celui-ci garde intacts sa vitalité propre et son réalisme. Le corps de la femme se différencie très nettement de celui de Sepa; les caractéristiques de chacun des deux sexes sont bien observées; nous remarquons, par exemple, que chez la femme, les hanches sont relativement plus fortes par rapport à la taille, le ventre un peu plus développé que chez l'homme... En dehors des caractéristiques des deux sexes, si nous comparons les deux physionomies l'une à l'autre, nous constatons que chacune d'elles a son caractère propre, sa valeur individuelle et absolue. Les cadres restreints imposés à l'art égyptien n'ont donc diminué en rien la valeur intrinsèque des produits de cet art. Si le réalisme de ce dernier ne pouvait désormais se



mouvoir que dans certaines limites assez étroites, il n'en reste pas moins un réalisme dans toute la force du terme.

Ainsi, la statue en diorite de Chephren du Musée du Caire (Tableau II), malgré les règles très strictes auxquelles elle est soumise, malgré le symbolisme du faucon entourant de ses ailes la tête du roi et qui aurait pu ainsi en alourdir l'expression, malgré la béatitude quasi divine que l'artiste était obligé de refléter sur le visage royal, ne perd rien de la réalité de son expression et peut être considérée du point de vue même du réalisme, comme une des œuvres les plus remarquables de l'art.

Un autre chef-d'œuvre de l'art égyptien, la statue de Néfrit, femme de Rahotep (Fig. 6. Pl. 3), nous surprend par le charme exquis de son expression qui s'allie, comme par un miracle, avec une des poses plus figées de cet art. Ici encore, les cadres restreints imposés à l'artiste n'ont pourtant pas empêché ce dernier de communiquer à la pierre une intense vitalité, une expression et un charme qui nous font croire à sa propre existence. C'est avec amour que l'artiste en modela les moindres détails anatomiques. On sent, pour ainsi dire, sous la robe collante, toutes les ondulations d'un corps jeune et plein de vie. Quant à l'expression du visage, il s'y reflète une telle intensité de vie intérieure, qu'il faut faire un effort pour ne pas croire à sa réalité.

Nous voyons donc que l'art égyptien, malgré l'apparence de froideur et de monotonie que lui communique l'identité de certaines poses, s'est mû avec une totale liberté quant au réalisme des expressions. Si la valeur d'une statue réside essentiellement dans ce qu'elle a d'absolu et d'expressif, il semble que, quelles que soient les règles imposées à l'artiste, elles ne peuvent jouer qu'un rôle extérieur et superficiel. La valeur absolue d'une statue dépend uniquement de la puissance d'expression que l'artiste est capable d'y refléter.

Une des œuvres les plus frappantes, non seulement par sa grande valeur artistique, mais aussi par son réalisme vigoureux, est le Scribe Accroupi du Louvre. (Fig. 4. Pl. 2.)

Un des indices les plus visibles de la recherche de la ressemblance dans l'art égyptien est l'attitude dans laquelle les scribes sont représentés. Les statues de ces derniers sont généralement assises, les jambes croisées, dans la position la plus favorable pour écrire. Ils sont comme pris sur le vif dans l'exercice de leur fonction. Écrivent-ils ? Leur regard est suspendu à la parole du maître et leur main disposée à inscrire ce qu'il

dicte. Attendent-ils qu'on veuille leur dicter ce qu'il faut inscrire ? Ils ont l'attitude soumise, patiente, prête à obéir.

Le scribe du Louvre est le meilleur exemple de ce réalisme vigoureux : le torse, les épaules et la tête sont une parfaite reproduction de la réalité vivante et d'une adaptation très appropriée à la fonction même de scribe. Les seules parties négligées sont les mains et les pieds. Le reste est un travail de maître : l'œil est attentif et la main disposée à écrire ; le buste lui-même est dans l'attitude de l'attente et les oreilles sont aux écoutes.

Mais, s'il est un chef-d'œuvre de réalisme que nous ne pouvons passer sous silence, c'est bien le Cheikh-El-Balad du Musée du Caire. (Fig. 7. Pl. 4.) La statue est debout, en marche, et les jambes écartées lui donnent un air assez dégagé. L'un des bras pend le long du corps, l'autre, replié, tient un bâton.

A part cette attitude, qui rappelle, avec certaines différenciations, les règles imposées à l'artiste, le reste est du réalisme le plus pur. L'anatomie y est observée dans ses moindres détails. Voici la description que nous en fait G. Maspero :

« Ce n'est pas seulement la tête qui est parfaite en lui : le relief du corps a été détaillé avec amour, et l'exécution en a été poussée aussi loin que chez ceux de nos sculpteurs contemporains qui recherchent le plus la réalité. L'homme était un rustre râblé, trapu, bas sur ses jambes, d'allure énergique mais commune : il vivait dans les bureaux plus souvent qu'en plein air, et, passé les cinquante ans d'âge, il souffrait des surabondances de chair qui chargent les gens de sa classe et de son tempérament... De dos comme de face, l'artiste a noté avec une insistance curieuse les indices de la vieillesse prochaine... (1) »

Cette statue suffirait à marquer la perfection de l'art égyptien de l'Antique-Empire. Elle nous donne une idée du doigté artistique des Egyptiens à cette époque. Quelle qu'ait été l'origine religieuse de l'impulsion donnée à l'art en Egypte, un artiste capable de produire un tel chef-d'œuvre n'a pu être indifférent à la valeur artistique et esthétique des êtres et des choses.

Une autre preuve de réalisme de l'art égyptien nous est donnée par le fait qu'ils ont laissé à la postérité des statues de nains. (Fig. 20. Pl. 8.) Comme nous l'avons déjà noté, les Egyptiens anciens donnaient aux statues des défunts le corps le plus jeune et le plus sain possible, afin de

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, pp. 87 et 88.



leur garantir une survie heureuse. Mais en ce qui concerne le nain, il y aurait trop à faire pour lui donner un corps normal; le changement aurait été si complet que le double du mort aurait couru le risque de ne pas le reconnaître. Ils ont préféré garantir au nain sa survie, quoique infirme, plutôt que de l'exposer à une mort éternelle.

Les exemples ne manquent pas non plus à propos de la reproduction exacte des formes animales; la tête de faucon en or, du Musée du Caire, et celle du lion en albâtre. (Fig. 21-22. Pl. 9), nous révèlent les traits caractéristiques de leurs espèces. Chacune, à sa façon, nous donne l'idée de la force et de la puissance : celle du faucon, grâce à son œil brillant et presque mobile, son bec impérieux, son regard autoritaire et d'une puissante nervosité; celle du lion, esquissée presque uniquement dans ses lignes générales, n'en reflète pas moins l'idée de la force maîtresse d'elle-même et sûre de ses moyens.

Nous avons là deux façons différentes de réaliser une œuvre d'art : l'une, de la suivre dans ses moindres détails, l'autre, d'en esquisser les traits les plus caractéristiques.

Au premier abord, la dernière de ces deux œuvres, plus stylisée, pourrait sembler plus éloignée de la réalité. Or, il n'en est pas ainsi. Elle est aussi réaliste que la première, par le seul fait que l'artiste a insisté sur les lignes les plus essentielles, quoique les plus générales. Il y a là une simple différence de méthode, et la tête du lion, dont nous venons de parler, n'y perd rien du rendu de son expression.

Le réalisme caractérise aussi bien le relief que la statuaire, dans l'art égyptien. Des scènes de la vie de tous les jours sur les murs des tombeaux... sont bien instructives à ce sujet (Fig. 23. Pl. 10) : le labeur des artisans et des travailleurs y est relaté avec force détails. Le mouvement y est souvent saisi sur le vif et révèle une extraordinaire maîtrise.

Il en est de même des danseuses (Fig. 24. Pl. 10 et Fig. 25. Pl. 10). Comme nous pouvons le remarquer, les mouvements des danseuses sont représentés au moment le plus approprié pour indiquer le rythme de la danse. Nous aurions ici amplement de quoi réfuter l'opinion de Worringer sur l'immobilité et la rigidité de l'art égyptien. La réalité même du mouvement ne passe pas inaperçue aux yeux des artistes égyptiens.

Non moins réaliste est ce relief représentant un porteur d'eau (Fig. 26. Pl. 14). Comme l'a fait remarquer H. Schaefer, l'artiste ne traça pas de ligne horizontale sous les pieds. Ce fait produit un résultat étonnant et donne presque un effet de perspective. Nous avons là une de ces œuvres de

surprise qui font fausse note dans l'histoire de l'art égyptien : une sorte de réalisme visuel y est substituée, incidemment peut-être, au réalisme objectif, orthodoxe et de rigueur.

Les têtes que nous laisse le Moyen-Empire sont plus ravagées que celles de l'époque précédente, et, d'une façon générale, plus humaines. C'est en ce sens que les œuvres du Moyen-Empire sont d'un réalisme plus franc.

Les physionomies des rois de la XI<sup>e</sup> et de la XII<sup>e</sup> dynasties, nous reflètent leurs luttes. Il y avait chez eux-mêmes et chez l'artiste, la conscience de l'effort nécessaire pour conquérir et sauvegarder une autorité chancelante; cette lutte et la permanente victoire qui en est la suite laissent leurs vestiges sur la physionomie énergique et tourmentée des souverains. Ces marques extérieures qui nous traduisent les efforts fournis par ces rois restaurateurs n'ont pu être si exactement notées que par des artistes visant avant tout à la ressemblance.

Une des têtes les plus caractéristiques à ce sujet est celle de la collection Mac-Grégor (Fig. 27. Pl. 11). De l'ensemble de la physionomie se dégage une expression de sérieux et de fermeté. Le visage de ce roi est sillonné de rides : les pommettes sont saillantes, des plis se creusent partout sur sa physionomie; un pli amer au coin des lèvres est l'indice de toute une existence de durs combats. La sévérité des traits et le grand nombre de rides nous font attribuer à ce roi un âge plutôt avancé. Or, nous savons que la reproduction des indices de la vieillesse n'était pas très recommandée par les croyances relatives à la vie d'outre-tombe. Il y a là comme un retour au réalisme pur des temps archaïques.

Bien plus caractéristiques à ce sujet sont les sphinx de Tanis, au Musée du Caire. (Fig. 28. Pl. 12.) A cause du caractère frappant et particulier de ces sphinx, on les a longtemps attribués à des envahisseurs étrangers. Ce sont là les monuments appelés Hyksos. Mais il est actuellement possible d'attribuer la tête que nous venons de citer à Amenemhat III. En plus de la crinière abondante donnant à la physionomie un caractère particulier et imposant, les traits sont d'une sévérité et d'une vigueur extraordinaires. Il n'est pas surprenant qu'on ait longtemps cru que ces monuments étaient d'origine étrangère, vu leur réalisme cru. La différence était énorme entre ces derniers monuments et ceux légués par l'Ancien-Empire. Le réalisme de ces derniers était toujours atténué par quelque chose de divin qui en diminuait la sévérité. Avec le Moyen-Empire, il y eut une



évolution et un changement dans les idées; à la suite des troubles et des commotions qui suivirent la fin de l'Ancien-Empire.

Ce changement dans les idées, et par suite, dans les conceptions artistiques, nous a valu des chefs-d'œuvre d'un réalisme qui, de nouveau devint très sévère. La statue que nous venons de citer peut servir d'exemple : le visage est ridé, tout osseux, d'une nervosité farouche ; la bouche exprime presque de l'amertume.

On peut admettre que cette époque fut, avec certains moments de la période archaïque, une de celles où l'art égyptien fut le plus réaliste, dans ce sens qu'il fut dénué de toute tendance vers l'uniformité et l'idéalisation des types.

Ce réalisme cru ne fut pas le caractère des seules statues royales. Il s'étendit, aussi bien en statuaire qu'en relief, aux représentations d'êtres divins ou de simples particuliers.

Cette statue d'Isis allaitant son fils Horus (Fig. 29. Pl. 13), est un chef-d'œuvre de réalisme : la façon dont la mère croise les jambes pour installer son fils le plus confortablement possible, sa manière de lui donner le sein, d'une main, tandis que de l'autre, elle lui tient délicatement et affectueusement la tête..., tous ces mouvements ont été saisis et réalisés avec tant de doigté artistique qu'ils rappellent étrangement la réalité.

Nous pouvons en dire autant des lutteurs de la collection de von Bissing (Fig. 30. Pl. 13). Leur manière de s'empoigner réciproquement, de tenir l'adversaire de la façon la plus adroite pour pouvoir le renverser, leurs visages tendus par l'effort... tous ces indices de la lutte ont été finement saisis et très habilement rendus.

\*  
\*\*

Dès les débuts du nouvel Empire se manifeste une tendance vers un mélange de réalisme et d'uniformisation des types.

Pour l'étude du réalisme dans l'art égyptien pendant le Nouvel-Empire, nous nous contenterons d'étudier certaines œuvres de la période amarnienne, en tant que cette dernière nous montre dans leur réalisation la plus parfaite, des tendances qui se manifestaient déjà dès la première époque thébaine.

On a trouvé, comme on sait, dans quelques ateliers d'El-Amarna, des modèles d'après lesquels travaillaient les artistes. Ne copiant pas directement la nature, il était naturel qu'ils aient été entraînés vers une sorte

de stylisation et de généralisation des types. En quoi, et dans quelles mesures, cette espèce d'idéalisation des formes pouvait-elle entraver le réalisme de l'art égyptien à cette époque ?

Voici un des portraits modèles de la période amarnienne, actuellement au British Museum (Fig. 34, Pl. 14). Les portraits modèles de ce genre guidaient l'artiste dans la réalisation de ses œuvres.

Il nous faut bien supposer que l'artiste, se référant uniquement à eux, aurait fini par s'éloigner forcément de l'original; reproduisant ses modèles, comme en une série, il aurait abouti à des formes typiques invariables. Ceci aurait diminué les chances de ressemblance de l'œuvre avec l'original, et aurait ainsi enlevé à chacune des œuvres, sa valeur propre, indépendante, réelle.

Or, en considérant les choses, on voit qu'il n'en est pas ainsi.

Les modèles trouvés représentent généralement la personne du roi ou bien un des membres de la famille royale. On y remarque nettement les difformités physiques bien connues du roi Amenophis IV.

Un coup d'œil jeté sur les statues et les bas-reliefs de la seconde époque thébaine nous permettra de discerner dans quelle mesure les artistes égyptiens, tout en se référant à leurs modèles, restèrent fidèles à la nature.

Les difformités de la personne du roi furent, en quelque sorte, généralisées et étendues non seulement à tous les membres de la famille royale, mais à des personnalités de la cour.

Mais cette tendance à prendre l'effigie royale comme canon n'a pas détourné les artistes égyptiens des particularités propres à chacun des individus qu'ils représentaient. De telle sorte que sous l'uniformité des types il nous est possible de discerner le réalisme de l'expression.

Ce mélange de réalisme et d'idéalisme est peut-être un des facteurs qui ont le plus contribué au charme qui se dégage des œuvres de la XVIII<sup>e</sup> dynastie.

\*  
\*\*

Toutefois, à notre avis, le réalisme demeure la note prédominante.

Rien ne nous montre mieux le goût de cette époque pour le réalisme que des scènes de famille reproduites dans ce que leur intimité peut avoir de plus attrayant (Tableau XI). Le fait que le peuple ait pu être admis à contempler cette intimité familiale prouve le côté particulièrement humain de l'art de cette époque.



Jusque-là (et particulièrement à l'époque de l'Ancien-Empire), les rois, dans leur autorité divine, s'étaient tenus à distance du peuple, s'entourant d'une sorte de respect religieux. La période amarnienne est marquée d'un rapprochement entre la famille royale et le peuple, et ce fait communiqué à l'art un charme tout particulier. Rien de plus naturel et simple que cette peinture du palais d'El-Amarna représentant deux princesses royales (Tableau XII).

Donc, l'effort vers une reproduction exacte des détails anatomiques ne reste pas le privilège de l'art religieux et officiel, comme nous pouvons le constater sur la peinture que nous venons de citer. Il en découle un genre de naturalisme dans l'art en général, qui exercera son influence au-delà de la période amarnienne.

Nous pouvons citer comme exemple, à ce sujet, ces deux statuettes de négresse et de jeune fille (Fig. 32, Pl. 15). Nous remarquons que les traits spécifiques de chacune des deux races sont consciencieusement reproduits : les attaches sont plus fines chez la jeune fille que chez la négresse; cette dernière a, d'autre part, le nez plus aplati, les cheveux bien crépus, la mâchoire proéminente, et, en général, les traits plus grossiers.

Nous pouvons également citer entre autres exemples, ce corps de femme de l'University College, à Londres (Fig. 33, Pl. 15) : la rondeur des seins et des cuisses fut modelée avec amour; les hanches sont esquissées à peine et nous donnent l'illusion parfaite de la réalité.

Cette fidélité scrupuleuse aux moindres détails est aussi très frappante dans un relief où nous voyons représentés, côte à côte, le type proprement égyptien et un certain type étranger (Fig. 39, Pl. 16). Les différences caractéristiques de races entre les Egyptiens et les esclaves nègres sont nettement marquées : les esclaves alignés l'un derrière l'autre, ont les lèvres épaisses et charnues, la mâchoire puissante, le corps grossièrement bâti; l'artiste égyptien semble avoir insisté sur la différence entre leurs caractères physiques et ceux des Egyptiens, en affinant autant que possible les traits et les membres de ces derniers. Si les figures des Egyptiens sont presque identiques sur ce relief, si chacune de leurs physiologies peut se confondre avec l'autre, c'est que l'artiste n'essaye pas de relever ici la différence de deux individus, mais celle de deux races. Ici, en opposant entre elles deux races et non deux individus, le réalisme change de plan et non de nature.

Avant de terminer ces notes sur le réalisme du Nouvel-Empire, nous

ne pouvons passer sous silence deux statuettes en bois mentionnées par Jean Capart, l'une du Musée de Leide, l'autre du Musée de Liverpool (Fig. 35, Pl. 16) (1), (Fig. 36, Pl. 17) (2).

Nous limitons nos exemples à ces deux statuettes de la deuxième époque thébaine, remarquables par leur étonnant réalisme.

Le sentiment de l'effort, le maintien de l'équilibre sous le poids du vase sont bien visibles sur les deux statuettes.

Jean Capart a analysé avec beaucoup d'intérêt, du point de vue qui nous occupe, la deuxième de ces deux statuettes :

« L'étude anatomique du corps courbé, presque écrasé sous le poids du vase, a été poussée à un degré extrême; l'effort de l'esclave est sensible à première vue dans toutes les parties, aussi bien dans les jambes qui se déplacent prudemment que dans le bras gauche qui pend le long du côté, légèrement infléchi, le poing étroitement serré (3). »

L'observation et la reproduction stricte de quelques scènes banales par les Egyptiens anciens, parvint à nous transmettre des reliefs d'une vitalité particulière et parfois pleine d'imprévu (Fig. 37, Pl. 18 et Fig. 38, Pl. 19) (4).

Par exemple, sur les deux figures précitées, le maraudeur qui surprend l'oie juste au moment où elle baisse la tête, ou cette autre oie qui se retourne pour piquer à la tête le serviteur qui la porte.

Ces deux reliefs nous montrent bien que le réalisme de l'art égyptien ne s'est pas contenté d'être fidèle à l'anatomie des êtres; il parvint également à réaliser le mouvement, et même à le capter dans ce qu'il a parfois de plus instantané.

(1) Jean CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*. Paris, 1931, II, Planche 59.

(2) Jean CAPART, *Figurine égyptienne en bois du Musée de Liverpool*. Paris, E. Leroux, 1907, in-8°. Planche 16.

(3) *Ibid.*, p. 3.

(4) Jean CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*. Paris, 1931, II, Planches 43 et 90.



## CHAPITRE II

### Naturalisme.

#### § 1.

L'imitation de la nature (celle-ci considérée dans toutes ses manifestations) est également, à ses débuts, une des conséquences des croyances religieuses.

On peut dire, en un certain sens, que l'art égyptien s'est inspiré pour une grande part, dès sa naissance et tout le long de son histoire, des données de la nature. En art égyptien, il faut prendre le terme « nature » dans un sens très général : la nature, pour l'Égyptien, n'est pas seulement la flore et la faune, mais la totalité des manifestations vitales de l'Univers.

C'est incontestablement la religion, et, à sa suite, la foi en une vie d'outre-tombe, qui furent à l'origine de cette imitation de la nature par les anciens Égyptiens. Nous comprenons, dès à présent, dans quel but ces derniers couvraient les murs de leurs tombeaux de reliefs et de peintures représentant des scènes de la vie de tous les jours; et il est bien clair qu'il n'avaient pas l'intention de nous faire croire à la réalité de ce qu'ils reproduisaient. Les scènes reproduites n'étaient pas considérées comme des expressions réelles : il s'agissait là de représentations de valeurs, d'une espèce de relations, faites pour faciliter la réalisation des êtres qu'elles pouvaient reproduire par évocation magique.

Ces représentations n'avaient donc, en elles-mêmes, qu'une valeur en quelque sorte verbale ou numérique; leur valeur essentielle, vitale, ne pouvait s'acquérir qu'à l'aide de formules magiques. Ce n'était donc pas dans la valeur artistique des choses que résidait leur réalité et leur valeur absolue.

Comme pour la figure humaine, en principe tout caractère absolu manquait à l'art, qui était réduit à un simple moyen mis à la disposition

de la religion et de la magie. Et si les Égyptiens avaient suivi ces principes utilitaires jusqu'à leurs dernières conséquences, leur art n'aurait pu être que purement utilitaire, et n'eût jamais produit de véritables chefs-d'œuvre. Il y aurait eu place, dans l'art égyptien, pour la technique, la virtuosité, mais jamais pour le génie. Or, certaines merveilles de cet art sont de véritables œuvres de génie. Ce qui nous oblige à penser que l'art égyptien dépassa, à un certain moment, ses propres principes utilitaires. Ces reproductions dont nous venons de parler, qui n'avaient qu'une simple valeur numérique, acquièrent peu à peu une valeur propre et absolue. L'art est venu ainsi, sans même s'en apercevoir, à se dépasser lui-même. Au lieu de s'arrêter aux valeurs utilitaires qui auraient amplement suffi à son but, il en déborda la zone et nous donna des expressions vitales.

S'il est relativement facile de parler des raisons utilitaires du naturalisme égyptien à partir de la période historique, il n'en est plus de même quand il s'agit des périodes archaïques, où nous n'avons que des probabilités moins bien fondées.

Toutefois, comme écrit Jean Capart :

« Rien ne permettrait de croire qu'il y ait eu, entre l'Égypte primitive et l'Égypte pharaonique, un hiatus, une coupure brusque. Les analogies... sont si nombreuses qu'elles portent certains auteurs à voir uniquement dans la civilisation pharaonique, le développement de l'Égypte primitive (1). »

Cette opinion est soutenable un grand nombre de fois. Nous rencontrons d'innombrables traits caractéristiques de l'époque primitive dans les périodes dynastiques. Cette continuité entre l'époque archaïque et celle des Pharaons est attestée par cette maîtrise des artistes égyptiens primitifs dans leur imitation parfaite des formes animales, humaines ou autres. Cette perfection qui s'annonce d'une façon magistrale aux temps primitifs, se continue par la suite. Il est vrai qu'à l'époque primitive les débuts sont marqués d'une sorte de naturalisme spontané et sincère que nous ne rencontrerons presque jamais à l'état aussi pur le long de l'histoire de l'art égyptien. A partir des premières dynasties, ce naturalisme sera plus ou moins modifié par une sorte de stylisation. Mais, malgré ce mélange de naturalisme et d'idéalisme hiératique, on sera à même de découvrir

(1) JEAN CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte*, 1904. Bruxelles.



l'effort vers une imitation stricte de la nature, sous n'importe quelle enveloppe de stylisation.

Nous tâcherons de mettre en évidence cette imitation de la Nature.

Nous entendons ici, nous le répétons, par nature, tout ce qui s'offrait aux regards des Egyptiens, paysages, animaux, êtres humains. Ils copiaient la plupart des objets qui s'offraient à leur regard.

Or, comme tous les peuples primitifs, les premiers Egyptiens avaient certainement un intérêt vital à cette reproduction. Avant d'être esthétiques, les premières manifestations de leur activité ont dû être utilitaires (religieuses ou magiques). Nous savons, de manière générale, de quelle nature est cet intérêt chez les peuples primitifs. Lorsque le primitif, ancien ou actuel, dessine un animal ou un objet quelconque, c'est : ou pour se procurer cet animal ou cet objet par évocation magique; ou pour conjurer un danger dont cet animal menacerait l'individu ou la tribu; ou pour se préserver contre le mauvais œil; ou bien pour se procurer un avantage personnel quelconque (croissance de sa famille, etc.).

A propos des recherches de MM. Spencer et Gillen parmi les tribus aborigènes du centre de l'Australie, Salomon Reinach remarque :

« Ces tribus..., célèbrent périodiquement une cérémonie appelée intichiuma, différente selon les divers clans, et dont le but direct est de multiplier l'espèce animale ou végétale, qui est le totem du clan. Décivant les cérémonies du clan de l'émou, ils (MM. Spencer et Gillen) racontent que certains indigènes répandent leur propre sang sur une surface de 3 mètres carrés, jusqu'à ce que le sol en soit bien imprégné. Une fois le sang séché, on prend de la terre de pipe, de l'ocre jaune et du charbon de bois, puis sur l'aire rougie par le sang, on peint l'image sacrée de l'émou totem, avec des cercles jaunes et noirs qui représentent les œufs de l'oiseau, soit avant, soit après la ponte. C'est autour de cette image que les hommes du clan viennent s'accroupir et chanter en chœur, pendant que le chef ou maître de la cérémonie leur explique les détails du dessin. Etant donné le but de ces rites, nous avons ici un exemple incontestable de l'emploi magique d'une image peinte pour favoriser la multiplication du modèle... (1) »

Si tous les peuples primitifs sont mus par des préoccupations religieuses ou magiques dans leurs manifestations artistiques, il y a tout lieu

(1) J. CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*, 1904, pp. 209 et suiv.

de croire que les primitifs Egyptiens ont été intéressés, de même, dans ce domaine.

Comme chez les autres peuples, ce n'est que plus tard que cette copie intéressée de la nature devint peu à peu désintéressée et esthétique. Il faut remarquer, cependant, que cette évolution en faveur des notions d'esthétique pure fut d'un rythme plus ralenti en Egypte que partout ailleurs : ce fait s'explique par le rôle immense des traditions chez les anciens Egyptiens.

## § 2.

Une simple copie de la nature n'est pas forcément une œuvre d'art. Aux données de la nature, il faut que l'artiste ajoute son apport individuel et social; c'est alors que sa création acquiert une valeur *sui generis*.

On doit à H. Schäfer, à ce sujet, quelques remarques fort intéressantes. D'après lui, l'imitation de la nature n'est pas un critère suffisant pour donner une valeur artistique à une œuvre. Cette dernière n'aurait de valeur esthétique que grâce à la puissance expressive apportée par l'artiste lui-même (1).

Il s'explique sur ce point à propos de la reproduction du papyrus par les artistes égyptiens dans leurs œuvres :

« La belle forme artistique du papyrus veut évidemment être une reproduction de la plante. Mais l'acte artistique... ne repose point dans le choix ni dans le fait de copier le modèle. Il consiste dans le fait qu'on a su tirer et développer du modèle ces lignes en forme de cloche, qui ne sont qu'à l'état d'indication dans l'ombelle naturelle enchevêtrée et qui étaient restées cachées aux artistes de la première dynastie, mais étaient apparues à ceux de la troisième (2). »

En quoi consistaient donc, pour les Egyptiens anciens, cet apport de l'artiste dont parle H. Schäfer et qui permet aux artistes de donner une valeur absolue à leurs œuvres ?

Il semble avoir consisté essentiellement dans une grande maîtrise de reproduction exacte des formes offertes par la nature. Dès les débuts de leur histoire, les artistes égyptiens furent de grands animaliers, de grands réalistes. Ils surent regarder et observer la nature. Que ce fût dans les périodes proprement réalistes ou dans celles où le réalisme fut mêlé

(1) H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst*, p. 45.

(2) *Ibid.*, pp. 44-45.



à quelques courants d'idéalisme, ils savaient observer un objet ou un être quelconque et en saisir les traits caractéristiques. Ils savaient également reproduire avec exactitude cet objet ou cet être. Ils eurent en plus le génie, non seulement de reproduire des lignes ou des contours tels que la nature les offrait, mais de communiquer à leurs œuvres le souffle de vie qui les anime en réalité.

C'est ce que remarque G. Maspero, à propos des oies de Meidoum :

« ... Les Egyptiens... étaient des animaliers de première force ; ils n'ont jamais mieux prouvé ce fait que dans ce tableau. Nul peintre moderne n'aurait saisi avec plus d'esprit et de gaieté la démarche alourdie de l'oie, les ondulations de son cou, le port prétentieux de sa tête et la bigarrure de son plumage (1). »

Ce réalisme dans l'imitation de la nature, nous le rencontrons dès la période archaïque. S'il fut plus pur à cette époque que dans les périodes dynastiques, cela ne prouve pas une décadence de l'art égyptien, à partir des débuts de l'Ancien Empire, comme le pensait, par exemple, Nestor Lhôte (2), mais plutôt la naissance de nouvelles conceptions artistiques.

L'hiératisme qui s'ajoute à l'art égyptien à partir des dynasties pharaoniques, n'enlève rien à la valeur absolue de cet art, qui fut à ses débuts et reste jusqu'à la fin de son histoire essentiellement réaliste.

Ce qu'il faut voir clairement, c'est comment les Egyptiens anciens surent, non seulement observer et reproduire les formes naturelles, mais donner une valeur esthétique à leurs œuvres par le fait préexistant et premier de leur génie artistique qui s'y donna libre cours.

Que ce fût dans la sculpture, le relief... toujours l'imitation de la nature fut magistrale. A propos de cette exactitude au début de l'Ancien Empire, W. von Bissing dit :

« Les sculpteurs étaient arrivés (vers le milieu de la 1<sup>re</sup> dynastie), jusqu'à rendre les traits individuels d'un personnage. Petrie a découvert à Abydos la statuette en ivoire d'un roi successeur de la première dynastie (Fig. 12. Pl. 5). Il est enveloppé d'un lourd manteau, couvert de riches dessins sous lequel disparaissent les formes du corps. La tête

(1) J. CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*. 1904. Bruxelles, p. 4.

(2) *Ibid.*, p. 3. « Plus on remonte dans l'antiquité vers les origines de l'art égyptien, et plus les produits de cet art sont parfaits, comme si le génie de ce peuple, à l'inverse de celui des autres, se fut formé tout à coup... » — « De l'art égyptien... nous ne connaissons que la décadence. »

s'avance, la nuque s'arrondit; la couronne blanche, très lourde, fait paraître la tête trop grande. Les grosses oreilles se détachent fortement, comme dans les œuvres de style archaïque avancé; une bouche large est cerclée de lèvres très fortes; le menton est pendant et pointu. Les sourcils font saillie, la prunelle est gravée, les deux paupières sont indiquées. Le nez semble avoir affecté une forme aquiline. A une expression près... il faut descendre jusqu'au Moyen Empire pour rencontrer une œuvre aussi personnelle (1). »

On pourrait considérer cette statuette en ivoire d'Abydos comme marquant l'apogée du naturalisme de la statuaire égyptienne à ses premiers débuts.

Mais il est permis de dire qu'il y a continuité dans les caractéristiques de l'art égyptien au cours de toute son histoire.

Et c'est dans son naturalisme qu'on peut voir cette caractéristique. Il n'y a guère d'hiatus entre l'art de la préhistoire et celui de l'Ancien Empire, car, si à cette dernière époque des règles générales enlèvent aux œuvres d'art une part de leur individualité, le naturalisme n'en reste pas moins sous-jacent aux formes les plus stylisées.

W. von Bissing, dans l'ouvrage que nous venons de citer, fait une remarque intéressante à ce sujet : d'après lui, le réalisme plus atténué des œuvres de l'Ancien Empire laisse pourtant, à ces dernières, toute leur individualité. La dignité majestueuse qui caractérise les statues royales de l'Ancien Empire n'empêche pas chacune de ces statues d'avoir ses caractères propres :

« Si le roi d'Abydos pouvait encore nous sembler une caricature (tant était fort le désir de réalisme chez l'artiste), le Chasechem, quoique individuel, ne manque pas de cette tranquillité qui fait les chefs-d'œuvre du grand art. La voie était libre désormais pour les créations comme le Chéops..., ou le Chéphren au faucon de Guizeh. On peut dire, sans exagérer, qu'au moment où le sculpteur thinite créait les deux statuettes de Chasechem, la phase primitive de l'art égyptien avait pris fin (2). »

Donc, d'après W. von Bissing, c'est vers la fin de la II<sup>e</sup> dynastie que se serait effectué le passage du naturalisme pur des périodes archaïques au naturalisme hiératique de l'Ancien Empire.

(1) W. VON BISSING, *Les débuts de la statuaire en Egypte*, p. 16.

(2) *Ibid.*, p. 20.



La plupart des œuvres de l'Ancien Empire seront caractérisées par un mélange de réalisme et d'idéalisme. Ce qu'il y a de plus remarquable et qui doit attirer notre attention, c'est que cette apparente uniformité des œuvres de l'Ancien Empire n'enlève pas à ces dernières leur naturalisme expressif.

Les exemples cités au chapitre précédent, à propos du réalisme, suffiront à appuyer cette vue dans le domaine de la statuaire. Au présent chapitre, nous y adjoindrons des exemples tirés des reliefs, de la peinture, de toute l'imitation de la nature dans l'art égyptien.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, les Egyptiens furent de grands animaliers. C'est surtout dans la reproduction des formes animales qu'ils imitèrent le mieux les données de la nature.

Mettons sous nos yeux le manche du couteau de Gebel-El-Arak, du Musée du Louvre (Fig. 39. Pl. 20). Les deux côtés de ce manche représentent, l'un une scène de combat, l'autre une scène de chasse. Les deux scènes sont reproduites avec un naturalisme extraordinaire.

Cet objet est un de ceux des périodes archaïques où l'imitation de la nature est effectuée avec beaucoup de maîtrise. Même l'effet décoratif obtenu, dans la scène de chasse, par la disposition des animaux autour de la bossette, n'enlève rien au naturalisme exquis de cette scène.

Dans la scène de combat où les hommes sont opposés individuellement l'un à l'autre, nous remarquons un phénomène très curieux. On pourrait dire qu'ici l'imitation des formes humaines suit d'autres règles que celle des périodes classiques. L'artiste, sans s'en douter peut-être, nous a donné des effets de *raccourcis* et de *perspective*. Les combattants, représentés de profil, le sont presque d'après les lois de la vision. Les effets de rabattements, si courants dès l'Ancien Empire, sont ici presque inexistantes. Nous touchons du doigt, en ces figures, ce paradoxe initial de l'art égyptien, qui aurait été sur la voie de la découverte de la perspective et aurait abandonné cette façon de représenter les choses pour en adopter une autre. Nous remarquons nettement que, dans la deuxième rangée, dans la scène du combat, les combattants du milieu ont le torse aussi bien que la tête, de profil; à partir de l'Ancien Empire, le torse sera presque toujours représenté de face, portant la tête vue de profil.

Ici, l'artiste, n'ayant pas encore, à ce qu'il semble, la charge des règles de la représentation des êtres et des choses dans leur totalité, sera resté libre d'appliquer à son œuvre les lois de la vision et non celles de la représentation. Dès les périodes dynastiques, les lois de la représenta-

tion s'étaient imposées de par les exigences religieuses, et nous concluons que, si les Egyptiens ne furent pas les véritables inventeurs de la perspective, ce fut, pour une part au moins, pour des raisons religieuses.

Mêmes observations sur l'autre côté du même objet : au-dessous de la bossette, derrière la lionne, le moufflon est représenté en raccourci et non dans toute sa longueur (comme l'aurait fait un artiste de l'Ancien Empire). Ce qui est encore frappant sur cette face, c'est la maîtrise extraordinaire avec laquelle les divers animaux sont reproduits. Leurs traits caractéristiques sont si bien saisis et reproduits que G. Bénédite a pu les identifier :

« Les deux chiens affrontés de chaque côté de la bossette nous ramènent à un type dont les monuments de l'art primitif ne sont pas prodigues, puisqu'il n'apparaît avec certitude que dans une figurine en terre émaillée d'Hiérakopolis et qu'il faut... descendre jusqu'aux peintures de Béné-Hassan pour le retrouver. Des cinq bêtes à cornes qui font partie de la composition, les trois seules qui ont conservé leurs têtes peuvent être identifiées avec sûreté; à gauche de la bossette, une gazelle dorkas, à droite un ibex, au-dessous, allant butter contre la lionne, un autre ibex, ou plutôt, d'après le volume des cornes, un moufflon... La croupe de l'animal que déchire la lionne me paraît assez se rapporter à un bovidé à grandes cornes... (1) »

Cette maîtrise dans l'imitation exacte des formes naturelles fait de cet objet, ainsi que la délicatesse du travail et le fini de l'exécution, un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de l'Égypte primitive.

Les palettes de schiste nous permettent de constater certains phénomènes remarquables dans l'ordre de l'imitation exacte de la nature, et le passage progressif d'une reproduction des formes naturelles, à base de « vision » à une reproduction à base de « représentation ».

Avant d'étudier les scènes représentées sur les palettes de schiste, portons notre attention sur les formes mêmes de ces palettes.

Jean Capart remarque avec raison, que les formes mêmes de ces palettes ont dû être inspirées de la nature :

« La forme la plus ancienne est rhomboïdale... forme probablement suggérée par l'aspect de quelque éclat naturel de la roche schisteuse. Immédiatement après, on trouve des formes variées d'animaux bien déterminés, l'antilope, l'hippopotame, l'oiseau, la tortue, les poissons et l'oiseau

(1) G. BÉNÉDITE, *Le couteau de Gebel-El-Arak*. Paris, 1916.



double. Toutes ces formes s'altèrent, légèrement d'abord, puis d'une manière si considérable que la forme originale se perd entièrement (1). »

Nous reproduisons ici deux exemples de palettes en formes animales : l'une représente un poisson (Fig. 40. Pl. 20), l'autre une tortue (Fig. 41. Pl. 20). On est frappé par l'observation et la reproduction rigoureuse des traits caractéristiques de ces deux animaux (2).

Les figures sur certaines palettes sont représentées selon les lois de la vision, dirions-nous, plutôt que selon les lois de la représentation.

Une palette de schiste au British Museum et au Louvre (Fig. 42. Pl. 20) en fait preuve. Là encore, une scène de chasse. Les animaux représentés sont, comme nous l'avons vu pour ceux du couteau de Gebel-El-Arak, essentiellement « vus » et non « connus ». De même, le torse de l'homme, placé au-dessous de la cavité et tenant la corde, est bien pris de profil, et non de face, etc., etc.

Avec la palette de Narmer (Fig. 43. Pl. 21), nous voyons paraître la formule qui sera désormais presque définitive dans l'histoire de l'art égyptien. La reproduction des formes naturelles se fera de préférence selon les lois de la représentation. La vue de face ainsi que certaines formes conventionnelles, prédomineront désormais dans la reproduction des formes naturelles.

Il est intéressant de noter l'intérêt qu'offre à ce sujet la fresque du Tombeau d'Hiéakonpolis.

Les peintures sur poteries relatent de même à nos yeux le grand intérêt porté par les Égyptiens à la nature. Le tableau reproduit ici, donné par Fl. Petrie, donnera une idée de cet amour de la nature, prise dans sa totalité (3). Les quatre règnes y sont représentés : le règne humain (les deux silhouettes féminines, très simplifiées); le règne animal (des autruches, un crocodile, des antilopes...) et le règne végétal (J. Capart y reconnaît l'aloès) (4); des montagnes (représentées par des triangles alignés), des barques...

Quelles que soient les controverses engagées à propos de l'interprétation des barques, des montagnes..., il n'en est pas moins vrai que nous

(1) J. CAPART, *Les palettes de schiste de l'Égypte primitive*, 1908, p. 6.

(2) Les deux figures reproduites ici sont tirées de l'ouvrage de Fl. PETRIE : *Prehistoric Egypt corpus*. Planche LV, LII.

(3) Fl. PETRIE and QUIBELL, *Nagada and Ballas*, 1896. Tabl. LXVII.

(4) J. CAPART, *Les débuts de l'art en Égypte*, 1904, p. 112.

avons là comme un immense paysage où l'Égyptien primitif a étalé, au hasard (on y remarque cependant un certain penchant vers la symétrie), tout ce que la nature offrait à son regard.

L'art égyptien fut ainsi, à ses débuts, une tentative d'imitation de la nature. D'une façon générale, il restera fidèle à cette formule tout le long de son histoire.

Nous ne pouvons passer sous silence les figures gravées sur la statue de Min et qui sont de véritables chefs-d'œuvre d'imitation exacte et vivante de la nature (1) :

Les coquillages (Fig. 45. Pl. 23), sont reproduits avec une exactitude remarquable et les animaux donnent l'impression de vivre réellement.

Avant d'aborder l'étude de l'Ancien Empire, à ce sujet, mentionnons l'idée qu'eurent les Égyptiens anciens de donner aux pieds des meubles la forme de pattes d'animal (taureau, lion...). Une intention de symbolisme est certainement à l'origine de cette imitation ainsi que l'a fait remarquer J. Capart :

« ... Il faut... qu'à une époque fort ancienne on ait voulu traduire l'idée d'un dormeur ou d'un mort transporté sur le dos d'un animal. Or, une telle idée a été exprimée clairement dans des représentations funéraires qui montrent la momie emportée au galop par le taureau Apis. M. H. P. Bloëk rappelait récemment que les textes des pyramides font allusion au transport du roi défunt, vers les Champs-Élysées, par le grand taureau (2). »

Avec l'Ancien Empire, et par la suite en conséquence sans nul doute de la réglementation de certaines croyances, et de l'application de quelques règles générales dans l'art, la façon d'imiter la nature ne fut pas aussi spontanée qu'elle ne l'était dans la Préhistoire. Les lois de la représentation commençaient à prévaloir dans le domaine artistique, au détriment des lois de la vision. On préférait reproduire l'objet dans sa totalité et non tel que notre rétine nous le fait voir. La conséquence fut que l'art commença à revêtir une apparence d'immobilité et d'uniformité.

Mais, malgré cette apparence rigide, le naturalisme de l'art égyptien ne fut pas étouffé. Même à l'Ancien Empire, époque de novations dogma-

(1) Fl. PETRIE, *Koptos*. London, 1896. Tabl. 3.

(2) J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'Art égyptien*. Paris, 1931, II, p. 15.



tiques, où les règles de l'art furent le plus intransigeantes, nous rencontrons des œuvres d'un réalisme très sincère. Prenons comme exemple les ours du Temple de Sahoure à Abusir. (Fig. 46. Pl. 23.)

Rien de ce qui caractérise ces ours importés d'Asie n'échappa à l'artiste : il observa et sut imprimer à la pierre avec une habileté extraordinaire, non seulement leurs détails anatomiques (par exemple la forme donnée aux pattes, au museau...), mais aussi leur démarche lourde et lente.

Le relief du temple du Soleil du roi Neuserré, à Abousir (Fig. 47, Pl. 24), est également très significatif pour prouver la persistance du naturalisme dans l'art égyptien, quelles qu'aient été les règles auxquelles cet art ait été soumis. Malgré la rigidité apparente, l'artiste égyptien savait néanmoins ajouter à son œuvre une note de fantaisie et d'originalité. C'est ce que nous pouvons constater sur le tableau que nous venons de mentionner. Chacune des quatre gazelles fut saisie dans une attitude particulière et chacune de ces attitudes peut correspondre exactement à un mouvement naturel.

Nous pouvons faire, à propos de ce tableau, une remarque d'un certain intérêt : l'imitation de la nature chez les Égyptiens anciens ne se limite pas seulement à reproduire les contours des êtres. Elle en saisit aussi les mouvements. Ce qui permet de dire que l'art égyptien ne fut ni immobile ni rigide.

On le constatera tout aussi bien sur une peinture murale d'un tombeau du Moyen-Empire, qui représente une scène de chasse (Fig. 48, Pl. 24) : cinq registres superposés nous montrent le désarroi du gibier en fuite. La scène est d'une vitalité extraordinaire. Le terrain accidenté ajoute encore du mouvement à l'affolement des animaux traqués. Un tableau d'une telle vitalité suffirait à lui seul pour réfuter toute théorie affirmant la rigidité de l'art égyptien (comme par exemple celle de Worringer).

Dans ce tableau également (Fig. 49, Pl. 24), l'artiste a saisi le mouvement et l'attitude des deux hommes dans ce qu'ils ont de plus caractéristique. C'est ce qu'a remarqué G. Maspero :

« L'on a plaisir à noter, ... des attitudes qu'un peintre de nos jours ne composerait pas autrement. Telle est, chez Khnounhatpou, celle du paysan qui s'assoit et pèse sur le cou d'une gazelle afin de l'obliger à s'accroupir : action des bras, flexion des reins, fuite du dos, effacement

des épaules, saillie de la poitrine, tout est rendu avec une justesse presque irréprochable (1). »

Ces deux peintures murales de Béni-Hassan (Tableau I), nous prouvent aussi que les artistes égyptiens parvinrent à se détacher des règles qu'on leur imposait et de la contrainte même de la tradition.

G. Maspero a reproché à la peinture égyptienne, de n'avoir été qu'une « humble servante » de la sculpture (2). D'après lui le peintre égyptien ne se serait jamais débarrassé du poids de la tradition qui aurait toujours relégué la peinture au second plan :

« ... Les traditions et les routines auxquelles il (l'artiste) avait été assujéti pendant des siècles étaient entrées en lui si profondément qu'il ne trouva plus l'énergie suffisante pour se débarrasser d'elles... (3). »

Ce qu'on reproche surtout aux peintres égyptiens, c'est qu'ils n'auraient pas su produire des effets d'ombre et de pénombre. Mais si nous considérons précisément les deux peintures que nous venons de citer, nous y découvrirons des effets de pénombre très savamment combinés. Sur les deux branches de droite du tableau supérieur, les effets de lumière sont bien rendus. Le dégradé des trois couleurs qu'on remarque sur l'original : brun, orange et jaune, sur le gosier et la crête de l'oiseau est très habilement nuancé.

De même, en ce qui concerne le chat, la couleur et la finesse du poil sont très ingénieusement représentés, également grâce à un mélange savant des couleurs.

Nous avons, avec ces œuvres, des exemples qui prouvent que les artistes égyptiens étaient trop sensibles à la valeur esthétique des choses pour ne pas s'affranchir parfois de la contrainte des règles et de la tradition.

Le Nouvel-Empire reste fidèle au principe de l'imitation de la nature, malgré des tendances vers la stylisation que nous rencontrons à la période amarnienne.

On a trouvé dans un tombeau à Thèbes, du règne d'Aménophis II, une panthère en bois où les détails anatomiques, la démarche souple de la bête... ne laissent rien à désirer quant à la réalité (Fig. 50, Pl. 25).

L'imitation de la nature pendant la période amarnienne méritera une

(1) G. MASPERO, *Histoire de l'Art égyptien*. Hachette, Paris. Corbeil in-16°, 1919.

(2) G. MASPERO, *Histoire générale de l'Art Égypte*, p. 305.

(3) *Ibid.*, p. 305.



étude toute spéciale, tenant compte des circonstances particulières qui donnent à ce moment de l'histoire de l'art égyptien un caractère à part. Nous voulons parler ici de la tournure spéciale que prirent les croyances religieuses à cette époque et qui firent du culte du Soleil le centre de toutes les croyances, en influençant l'art dans le même sens.

## § 3.

*Le naturalisme littéraire.*

On peut expliquer, pour une part, le naturalisme de l'art égyptien par le sentiment dont les habitants de la Vallée du Nil étaient animés pour la nature. L'art serait en quelque sorte l'expression d'un ardent amour de cette dernière.

Ce sentiment de la nature se révèle dans les poèmes que nous a légués l'Égypte antique.

Avant d'aborder le naturalisme littéraire ou autre, faisons une brève analyse d'un poème de la XVIII<sup>e</sup> dynastie : « L'hymne à Aton (1). »

« Ton apparition est belle à l'horizon du ciel,  
O vivant Aton, principe de vie !  
Quand tu te lèves à l'horizon oriental du ciel,  
Tu remplis chaque pays de ta beauté ;  
Car tu es beau, grand, étincelant, élevé au-dessus de la terre ;  
Tes rayons, ils entourent les pays et tout ce que tu as créé.  
Tu es Rê, et tu les a tous emmenés captifs ;  
Tu les enchaînes de ton amour.  
Quoique tu sois éloigné, tes rayons sont sur terre ;  
Bien que tu résides au ciel, les empreintes de tes pas sont le jour. »

« Lorsque tu te couches à l'horizon occidental du ciel,  
Le monde est dans l'obscurité comme les morts.  
Les hommes dorment dans leurs chambres ;  
Leurs têtes sont tout enveloppées,  
Leurs narines bouchées, et ils ne se voient pas l'un l'autre.  
On leur dérobe tous leurs biens (cachés) sous leurs têtes.

(1) A. WEIGALL, *Akhenaton et son époque*. Traduit de l'anglais par Henri Wild. Paris, 1936, pp. 125 et sq.

Ils n'en savent rien.  
Tous les lions sortent de leurs tanières,  
Tous les serpents mordent  
L'obscurité règne,  
Le monde est dans le silence :  
Celui qui l'a créé se repose en son horizon. »

« Etincelante est la terre quand tu te lèves à l'horizon,  
Quand tu luis comme Aton le jour.  
L'obscurité est dissipée  
Quand tu envoies tes rayons ;  
Les deux pays (d'Égypte) sont en fête solennellement  
Eveillés et debout sur leurs pieds,  
Car tu les as fait lever.  
Après avoir baigné leurs membres, ils prennent leurs vêtements  
Et lèvent leurs bras en signe d'adoration à ton apparition.  
Puis, dans le monde entier, ils se livrent à leurs travaux. »

« Tous les troupeaux se reposent dans les herbages,  
Tous les arbres et toutes les plantes fleurissent ;  
Les oiseaux voltigent dans leurs marécages  
Leurs ailes levées vers toi en signe d'adoration.  
Toutes les brebis dansent sur leurs pattes,  
Toute la gent ailée prend son essor :  
Ils vivent quand tu as lui sur eux. »

« Les barques font voile en remontant le fleuve et en le descendant.  
Toutes les routes sont ouvertes, car tu es apparu à l'aube.  
Les poissons dans la rivière bondissent devant toi,  
Et tes rayons sont au milieu de la grande mer. »

« Tu es celui qui crée l'enfant dans (le sein) de la mère,  
Qui met la semence en l'homme,  
Qui donne vie au fils dans le ventre de sa mère,  
Qui le berce pour qu'il ne pleure pas,  
Tu es une nourrice (jusque) dans ses flancs.  
Tu es celui qui donne souffle à tout ce qu'il a créé afin de l'animer. »

« Quand il sort du sein...  
Au jour de la naissance,  
Tu ouvres sa bouche à la parole,  
Tu pourvois à ses besoins.  
Lorsque le poussin pépie dans la coquille de l'œuf,  
Tu lui donnes le souffle afin qu'il reste en vie ;  
Lorsque tu l'as achevé



Au point qu'il puisse percer la coquille,  
Il sort de l'œuf ;  
Il court de ci, de là sur ses deux pieds  
Lorsqu'il est éclos. »

« Combien multiples sont toutes tes œuvres !  
Elles se dérobent à notre vue ;  
O toi, seul Dieu, dont personne ne partage la puissance,  
Tu as créé la terre suivant ton désir,  
Lorsque tu étais seul :  
Les hommes, tout le bétail, gros et petit,  
Tout ce qui est sur la terre  
Et marche sur ses pattes ;  
Tout ce qui est dans les airs  
Et vole avec des ailes :  
Les territoires de la Syrie et de la Nubie. »

« Le pays d'Égypte.  
Tu établis chaque homme à sa place  
Et tu pourvois à ses besoins.  
Chacun a ses biens  
Et ses jours sont calculés.  
Leurs langues parlent diversement  
Comme sont divers leur aspect et leur peau,  
Car toi, dispensateur, tu as divinisé les peuples. »

« Tu crées le Nil dans le monde inférieur,  
Tu le produis à ta guise pour conserver le peuple en vie.  
O Maître de tous, quand la faiblesse est en eux,  
O Seigneur de toute maison, qui te lèves pour eux ;  
O Soleil du jour, terreur de tous les pays éloignés,  
Tu crées (aussi) leur vie.  
Tu as placé un Nil dans le ciel,  
Afin qu'il tombe pour eux,  
Produisant des torrents sur la montagne, comme la grande mer,  
Et arrosant leurs champs parmi leurs villes. »

« Que tes desseins sont excellents, O Seigneur d'Eternité !  
Le Nil céleste est pour les étrangers  
Et pour les troupeaux qui marchent sur pattes de tout pays ;  
Mais le Nil, il jaillit du monde inférieur pour l'Égypte.  
Ainsi, tes rayons nourrissent tous les jardins ;  
Lorsque tu te lèves, ils vivent et ils croissent grâce à toi. »

« Tu fais les saisons afin de créer toutes tes œuvres ;  
L'hiver leur apporte la fraîcheur,

Et la chaleur (c'est l'été).  
Tu as créé l'étendue du ciel pour y monter  
Et pour contempler tout ce que tu avais créé.  
Lorsque tu étais seul,  
Te levant en ta forme de vivant Aton,  
Apparaissant à l'aube, resplendissant au loin et t'en retournant.  
Tu crées la beauté de la forme par toi seul,  
Cités, villes et bourgades,  
Sur route ou sur rivière. »

C'est en partant de la nature que les contemporains d'Akh-En-Aton parvinrent à Dieu. D'où le caractère encore matériel de cette divinité, origine première de tout ce qui est créé !

Elle est le « principe de vie », la source de toute beauté et de tout amour.

L'apparition d'Aton à « l'horizon du ciel » est la joie de l'Univers. Sa disparition à l'Occident plonge tous les êtres dans « l'obscurité » et le « silence ».

Quand Aton répand ses rayons sur l'Univers : « l'obscurité est dissipée (1) » ; les deux pays (2) « sont en fête » ; les hommes « lèvent leurs bras en signe d'adoration » et « se livrent à leurs travaux » ; « tous les arbres et toutes les plantes fleurissent » ; « les oiseaux voltigent dans leurs marécages » ; « toutes les brebis dansent sur leurs pattes » ; « toute la gent ailée prend son essor » ; « les barques font voile » ; « les poissons dans la rivière bondissent... ».

Rien ne fut oublié dans cette énumération ; tous les règnes de la nature y trouvent une place ; les objets inanimés y sont même représentés comme bénissant le Seigneur.

Toutes ces manifestations de la vie sont ramenées à un principe unique :

« Tu es celui qui crée l'enfant dans le sein de la mère ; qui le berce pour qu'il ne pleure pas ; tu es celui qui donne le souffle à tout ce qu'il a créé... ; combien multiples sont toutes tes œuvres. »

Nous voyons poindre l'idée d'amour qui, jusque-là, était encore plutôt étrangère aux anciens Égyptiens. Les notions d'inimitié et de terreur n'apparaissent que très rarement dans ce poème :

(1) « Obscurité » et « silence » sont pour les anciens Égyptiens, synonymes de mort.

(2) La Haute et la Basse Égypte.



« Lu es Rê, et tu les as tous emmenés *captifs* »

et

« O Soleil du jour, *terreur* de tous les pays éloignés. »

Cette notion de terreur a d'ailleurs perdu ici son sens le plus fort. En effet, une sorte d'amour universel pour tout ce que comprend l'Univers, a fait supposer que Dieu a créé, pour les autres pays, un Nil dans le ciel, destiné à arroser leurs terres, comme le Nil véritable arrose les champs d'Égypte :

« Tu crées (aussi) leur vie.  
Tu as placé un Nil dans le ciel,  
Afin qu'il tombe pour eux,  
Produisant des torrents sur la montagne, comme la grande mer,  
Et arrosant leurs champs parmi leurs villes (1). »

C'est alors que, dans un élan de gratitude vers cet être divin, principe de vie et d'amour, Akh-En-Aton s'écrie :

« Tu es dans mon cœur. »



Cette analyse succincte de l'hymne à Aton donne une idée du sentiment très fort des anciens Egyptiens pour la nature. Ce sentiment peut jeter quelque lumière sur le naturalisme de l'art égyptien, qui en est, en quelque sorte, le reflet extérieur.

C'est dans les contes populaires que se fait jour avec le plus de sincérité le naturalisme des anciens Egyptiens. Ce naturalisme fut souvent mélangé de panthéisme primitif et d'animisme.

Nous limiterons notre analyse à deux de ces contes, qui nous semblent très caractéristiques du point de vue qui nous occupe : le « Conte des deux frères » (2) et celui du « Naufragé » (3).

#### *Le conte des deux frères [XVIII<sup>e</sup> dynastie].*

C'est l'histoire de deux frères, Anoupou et Bitiou. Dès les débuts du conte, Bitiou, le cadet des deux frères, est considéré comme « un ou-

(1) Il s'agit de la pluie.

(2) G. MASPERO, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*. Paris, 1905, pp. 3 à 18.

(3) *Ibid.*, pp. 104 et sq.

vrier excellent », car « le germe de tout dieu était en lui ». Il résiste aux avances de la femme de son frère aîné. Pour se venger, celle-ci l'accuse à Anoupou d'avoir voulu la pervertir. Anoupou essaie de tuer son frère, mais celui-ci, averti par la « vache de tête (1) à l'entrée dans l'étable », parvient à s'enfuir. Anoupou le poursuit. Bitiou prie afin que Phrâ-Harmakhis, « qui distingue l'inique du juste » lui vienne en aide. Alors Phrâ-Harmakhis « fit paraître une eau immense entre lui et son frère, et elle était pleine de crocodiles, et l'un d'eux se trouve d'un côté, l'autre de l'autre... ». Bitiou put alors aller au Val de l'Acacia, après avoir raconté, à distance, toute la vérité à son frère aîné. Suivent quelques aventures extraordinaires de Bitiou.

Les paysages décrits dans ce conte sont directement inspirés du paysage égyptien. Cette eau « immense » et « pleine de crocodiles » que Phrâ étendit instantanément entre Bitiou et son frère, rappelle étrangement les crues du Nil qui, en quelques heures, peuvent inonder une très grande surface de la Vallée. Cette transposition d'un phénomène naturel en un acte divin est du naturalisme le plus sain transposé sur le plan divin.



Ed. Naville fait, à propos de ce conte, quelques remarques fort intéressantes : « Il y a dans cet écrit des détails charmants. La description de la vie des deux frères, par laquelle elle débute, nous transporte aux champs, au milieu de mœurs simples et naïves ; c'est l'âge d'or, lorsqu'on vivait près de la nature et pour ainsi dire dans sa société ; c'est le temps où les animaux parlaient, où la vache aimait son berger et savait l'avertir à temps lorsqu'il était en péril ; les dieux intervenaient directement par des merveilles dans les affaires humaines, les hommes pouvaient se transformer à leur gré, ils pouvaient même se séparer de leur âme et la cacher dans une fleur... »

« Un détail encore sur cet important morceau. On y rencontre à plusieurs reprises des conversations d'hommes et d'animaux et des scènes qui rappellent tout à fait ce que nous nommons la fable. Un égyptologue suisse, M. le Professeur Zündell, de Berne, a prouvé, dans des tra-

(3) La première en tête du bétail.



vaux ingénieux, qu'il fallait rechercher en Egypte l'origine des fables d'Esopé (1). »

L'auteur insiste sur le sentiment très fort des anciens Egyptiens pour la nature, telle qu'elle se présentait à leurs regards et qu'il résume en ces termes : « le soleil, un grand fleuve et le désert sans fin... (2). »

\*  
\*\*

Le conte du « Naufragé » (XII<sup>e</sup> dynastie), confirmera encore l'inspiration profondément naturaliste de l'histoire fictive et du roman égyptiens. Il s'agit d'une aventure racontée par un « serviteur habile » à son chef, comme l'ayant vécue lui-même.

Remarquons d'abord l'art de la narration, le don de raconter qui fait de ce conte un chef-d'œuvre de la littérature égyptienne :

« ... Sain soit ton cœur, mon chef, car voici, nous sommes arrivés au pays : on a pris le maillet, on a enfoncé le pieu, l'amarre a été mise à terre... et chacun d'embrasser son camarade, et la foule de nous crier : « Bonne venue ! »

Vient ensuite le récit de l'aventure. Nous reproduisons les passages qui nous semblent les plus indiqués pour en caractériser l'inspiration naturaliste :

« ... je descendis en mer sur un navire de cent cinquante coudées de long sur quarante coudées de large. Il portait cent cinquante matelots de l'élite du pays d'Egypte, qui avaient vu le ciel, qui avaient vu la terre, et qui étaient plus hardis de cœur que des lions. Ils avaient décidé que le vent ne viendrait pas, que le désastre ne se produirait pas, mais le vent éclata tandis que nous étions au large, et, avant même que nous eussions joint la terre, la brise fraîche, et elle souleva une vague de huit coudées. Une planche, je l'arrachai, ... Moi donc, j'abordai à une île et ce fut grâce à un flot de mer. »

Le narrateur ne dédaigne pas l'emploi de la figure et du symbole, qui traduisent parfois, mieux que tout autre terme, ce qu'une imagination féconde peut lui dicter :

« Je passai trois jours seul, sans autre compagnon que mon cœur, et

(1) Ed. NAVILLE, *La littérature de l'ancienne Egypte*, 14 mars 1871. Genève, pp. 19 et sq.

(2) *Ibid.*, p. 26.

« la nuit je me couchai dans un creux d'arbre, puis (le jour) j'allongeai les jambes à la recherche de quoi mettre dans ma bouche. »

Vient ensuite l'énumération des produits multiples de « l'île de Double » dans laquelle il vient de débarquer, qui sont ceux-mêmes de l'Egypte :

« ... des figues et du raisin, des poireaux magnifiques, des baies et des graines, des melons à volonté... ; il n'y avait chose qui ne s'y trouvât. »

Et voici les cadeaux dont fit présent le dieu de l'île au serviteur, au moment du retour de ce dernier en Egypte :

« ... des cadeaux de myrrhe, de *parfum d'acclamation*, de pommade, de casse, de poivre, de fard, de poudre d'antimoine, de cyprès, une quantité d'encens, de *queues d'hippopotames*, de dents d'éléphants, de lévriers, de cynocéphales, de girafes, ... » bref de tout ce que la nature a étalé aux yeux du narrateur égyptien.

\*  
\*\*

La poésie érotique en Egypte devait également être imprégnée d'inspiration naturaliste. Le manuscrit de Turin (1) fait parler les arbres selon leur nature : (le grenadier, le figuier, le sycomore) :

#### *Le grenadier :*

« Mon fruit ressemble à sa bouche.  
« Il est sucré comme elle.  
« Mes grains sont comme ses dents,  
« Ma forme est la même que celle de son sein.  
« Tous les arbres meurent,  
« Moi excepté, dans le bois.  
« Je passe douze mois  
« Dans l'ornement de mon feuillage.  
« Je suis là, rejetant une floraison  
« Et déjà la suivante est en moi. »

« Le petit sycomore  
« Qu'elle a planté de sa main  
« Il ouvre sa bouche pour parler.  
« Et quand il parle, cela coule comme du miel.

(1) W. MAX-MÜLLER, *Die Liebespoesie der alten Agypter*. Leipzig, 1899, pp. 38-39.



« Il est beau, aimables sont ses branches,  
 « Plus vertes que les plantes aquatiques.  
 « Il est chargé abondamment de fruits.  
 « Les feuilles sont comme la malachite,  
 « Leur couleur est plus diaphane que le verre.  
 « Son bois est comme la couleur de la pierre de Neshmet,  
 « Rond comme l'arbre Besbès.  
 « Il invite sous lui les pauvres,  
 « Rafraîchissante est son ombre... »

Suit la description d'un banquet champêtre et le poème se termine de façon érotique.

### CHAPITRE III

#### Le colossal.

##### § 1.

Les Egyptiens se représentaient les dieux, avant tout, comme des êtres puissants. La notion de bonté divine n'apparaîtra que beaucoup plus tard, avec la XVIII<sup>e</sup> dynastie, dans le culte religieux de la période amarnienne. Jusque là, c'est surtout l'individualité et la puissance des dieux qui les préoccupe.

Ces dieux puissants n'étaient pas toujours bienveillants pour les hommes. Il fallait que ces derniers agissent et obtiennent leurs faveurs en les satisfaisant, ce qui était l'objet du culte. Et si les moyens de la religion ne suffisaient pas, on pouvait encore avoir recours à des moyens ressortant de la magie.

Ils ne reculèrent donc devant aucun artifice pour s'attirer la protection des dieux. Quand ils se furent mis à leurs constructions des temples, ils voulurent, de bonne heure, que ces temples fussent dignes de la puissance divine et ils les firent aussi grands et imposants que possible. Le colossal devait également prévaloir pour les statues et les tombeaux des rois, ce qui était tout naturel et tout à fait dans les principes de l'Ancien Empire, où les rois étaient considérés comme égaux en tout aux dieux.

Quand, par la suite, le pouvoir royal se trouva n'être plus solidement établi sur le principe divin comme aux débuts, le colossal demeura néanmoins une des caractéristiques de l'art égyptien. L'amour du colossal s'était introduit dans les conceptions artistiques et rarement on a éprouvé le désir de le restreindre.

Faut-il en conclure que le colossal aussi bien en statuaire qu'en architecture, soit d'un caractère purement utilitaire ?



Ce serait probablement une erreur. Il faut, en effet, distinguer entre l'origine religieuse et utilitaire du colossal dans cet art et la façon artistique dont les Egyptiens surent harmoniser les constructions énormes avec le paysage. Il y a dans cette harmonie de la nature et de l'art, quelque chose de proprement esthétique et désintéressé qu'il est essentiel de saisir.

C'est au crépuscule du beau soleil d'Égypte qu'il faut admirer le Sphinx dominant la plaine de Guizeh, ou les Colosses de Memnon veillant sur le Ouady-El-Moulouk. La beauté de ces énormes statues réside beaucoup moins dans leurs grandes proportions que dans l'harmonie de leurs dimensions avec l'immense étendue qui les entoure.

Les mêmes remarques devront s'appliquer aussi aux statues d'Abou-Simbel.

C'est surtout en architecture que le colossal prédomina. Que ce fut pour les tombeaux des rois ou pour les temples, ces monuments sont presque toujours, en Égypte, de dimensions énormes. Telles les Pyramides de Guizeh (Fig. 51. Pl. 25). Nous pouvons constater en architecture, la même harmonie entre les constructions et le paysage que nous venons de rencontrer dans la statuaire. Le temple de Deir-El-Bahari (Fig. 52. Pl. 26) ou celui de Karnak doivent leur beauté pour une grande partie, aux cadres que leur fournissent les immenses perspectives.

## § 2.

N'oublions pas, cependant, que si l'art égyptien a particulièrement aimé le colossal, il ne fut pas indifférent au charme et à la beauté des petites figurines.

Comme l'a fait remarquer récemment J. Capart dans une conférence sur l'art égyptien (1), si, après un voyage en Égypte, on se souvient des colosses plus que des statuettes, ce n'est pas que les statuettes égyptiennes manquent; c'est que les colosses nous impressionnent davantage, à cause de leurs dimensions.

La preuve en est le nombre considérable des petites œuvres qu'on rencontre dès les débuts de l'art égyptien. Telle la statuette du roi d'Aby-

(1) Conférence donnée à l'Ecole du Louvre, le 1<sup>er</sup> février 1939 : « De quelques aspects particuliers de l'art égyptien ».

dos dont la tête, d'un réalisme si parfait, ne mesure que neuf centimètres. Ou bien la figurine du roi Chéops, du Musée du Caire, qui mesure sept centimètres au total, ainsi que la statuette de Mycerinus, à Boston, dont la hauteur est de neuf centimètres. Les cuillers à fard, de dimensions si menues, nous attestent également l'amour des anciens Egyptiens pour les œuvres de petites dimensions.

A côté des Colosses de Memnon, qui mesurent 23 mètres de hauteur, nous pouvons donc trouver parmi les productions de l'art égyptien, des figurines de très petites dimensions et dont la perfection du travail est souvent étonnante.

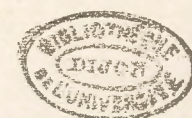
Après de telles constatations, il nous sera permis de dire que l'art égyptien s'entendait à varier ses créations.



TROISIÈME PARTIE

---

Sentiment esthétique et valeurs utilitaires  
dans l'art égyptien





## CHAPITRE I

### Valeurs utilitaires et valeurs désintéressées.

Dans les trois paragraphes qui composent ce chapitre, il s'agira :

1° de dater l'éclosion du sentiment esthétique chez les anciens Egyptiens;

2° d'indiquer le moment où les valeurs utilitaires, après s'être introduites dans le domaine artistique, exerçaient le plus d'influence sur ce domaine;

3° d'indiquer les phases progressives d'un courant en sens inverse qui fait passer l'art égyptien de l'utilitarisme au désintéressement.

Nous remarquons deux mouvements en sens inverse :

a) Le premier allant du Beau vers l'Utile (des périodes archaïques jusqu'au début de l'Ancien-Empire).

b) Le second allant, au contraire, de l'Utile vers le Beau (de la fin de l'Ancien-Empire jusqu'à la fin du Nouvel-Empire).

Nous considérons que le point de départ de l'art égyptien est caractérisé par une spontanéité et une sincérité nous permettant de le qualifier de désintéressé. Les premières périodes historiques (Début de l'Ancien-Empire), voient s'introduire des valeurs utilitaires dans le domaine de l'art. Mais ces valeurs, après avoir exercé une influence considérable sur l'art égyptien, durent, graduellement, céder la place à des notions plus désintéressées.

Il faut remarquer cependant que le désintéressement des débuts de l'art égyptien est loin d'être le même que celui qui caractérise la fin de son histoire; ils sont de natures différentes : le premier est inconscient, le second a une certaine connaissance de sa valeur. Celui-ci indique une victoire du *beau* sur l'*utile*, l'autre n'est que le reflet d'un penchant inné, mais inconscient, pour tout ce qui est harmonieux, tout ce qui plaît.



## § 1.

*Écllosion du sentiment esthétique chez les anciens Egyptiens.*

Pour connaître, avec quelque certitude, les croyances et les mœurs des anciens Egyptiens à l'époque archaïque, il nous faudrait des documents autrement probants que ceux que nous laissa cette période. Si, dès les premières dynasties pharaoniques, on est à même de comprendre certains phénomènes à l'aide de documents assez précis, il n'en est plus de même quand il s'agit de l'époque archaïque. Là, nous sommes presque toujours réduits à nous contenter d'hypothèses.

Pour comprendre la mentalité des peuples aux périodes les plus anciennes de l'humanité, on a souvent recours à la comparaison entre les modes d'existence des premiers groupements sociaux du genre humain et ceux des peuples primitifs actuels. Cette méthode a parfois permis d'éclaircir certains problèmes qui, au premier abord, paraissaient inexplicables.

Mais pour ingénieuse et commode que puisse être cette méthode, elle reste néanmoins *générale* et ne peut nous renseigner que très vaguement sur quelques problèmes particuliers, tel celui de « *l'écllosion du sentiment esthétique chez les anciens Egyptiens* ».

La comparaison entre certains objets laissés par la période archaïque égyptienne et ceux que nous trouvons chez les peuples primitifs actuels, nous conduit à l'hypothèse que les premiers Egyptiens ne furent pas indifférents aux valeurs esthétiques.

Mais cette hypothèse n'aura de valeur scientifique que si elle peut être appuyée par des faits. Nous pensons y parvenir en appliquant à des objets remontant à la période archaïque la méthode de l'esthétique expérimentale ou l'esthétique « d'en bas », comme l'a appelée son fondateur Fechner, par opposition à l'esthétique « d'en haut », ou métaphysique.

Un des moyens employés par cette méthode expérimentale consiste à observer les objets usuels et à relever ceux dont les formes ou les proportions ont eu le plus de succès.

Nous ferons une expérience de ce genre. Les objets dont nous nous servirons seront 238 vases appartenant à la période archaïque, jusqu'à la première dynastie pharaonique. Après avoir mesuré les proportions des rectangles ou des carrés qu'on peut construire autour de chacun de ces

vases, nous verrons si la majorité de ces proportions se rapproche de ce que l'on appelle « la section d'or ». Si nous obtenons une majorité de figures dont les proportions se rapprochent de la « section d'or », nous aurons une preuve de l'existence chez les premiers Egyptiens d'un penchant inné vers ce qui est proportionné, harmonieux. Dans un récent ouvrage (1), Moessel a appliqué, d'une façon différente, une expérience de ce genre à un certain nombre de statues, de pectoraux, de bas-reliefs, de peintures, etc. Il conclut qu'à la base des règles généralement appliquées aux créations artistiques égyptiennes, se trouvent certaines proportions qu'on peut déterminer approximativement.

On entend par « section d'or » la proportion belle par excellence :

$\frac{1}{1,618}$ . D'autres proportions s'en rapprochent et sont également considérées comme agréables à regarder : ce sont les rapports  $\frac{5}{8}$  et  $\frac{13}{21}$ .

L'école expérimentale obtient ce résultat par l'emploi de trois méthodes :

« L'observation des objets usuels préférés par le public ; la construction des formes et leur variation à la volonté de chaque sujet interrogé ; le choix entre des formes simples ou tests préparés d'avance (2). »

A l'aide d'expériences de ce genre, on parvint aux résultats suivants :

« Une approbation mitigée du carré, une répulsion marquée pour le carré un peu allongé, quelque dédain pour les rectangles trop longs et une majorité de préférences pour le rapport dit « section d'or » (Léonard de Vinci)... (3) »

Dans la catégorie du carré et des rectangles de proportions diverses, la proportion qui déplaît le plus au regard est, par conséquent, le carré un peu allongé.

Les autres figures, si elles ne réalisent pas exactement la section d'or, peuvent s'en rapprocher ou rester plus ou moins indifférentes.

Nous essaierons de déterminer le rapport entre les carrés un peu allongés (les figures qui répugnent le plus) et les proportions qui réalisent ou

(1) MOESSEL, *Geheimnis der Form und der Uniform des Seins*. Berlin, 1938.

(2) Ch. LALO, *Esthétique*, p. 14.

(3) *Ibid.*, p. 14.



se rapprochent de la section dorée. Nous ajouterons à ces dernières figures les carrés, puisqu'ils plaisent plus qu'ils ne déplaisent. Si le nombre des proportions agréables à regarder dépasse celui des proportions désagréables, nous aurons une preuve chez les anciens Egyptiens d'une préférence pour les proportions agréables à regarder. Cette préférence pour les belles proportions peut être considérée, en quelque sorte, comme l'équivalent du « sentiment esthétique ».

La statistique que nous nous proposons de faire sur ces vases sera faite sur les ellipses qu'on peut circonscrire autour de ces vases, à la façon de Fechner :

« Fechner a... mesuré 112 ellipses ornant des cartes de félicitation, du papier à lettres élégant, ou entourant des images décoratives, elles-mêmes elliptiques. L'usage concorde en général à peu près avec la section

d'or : le rapport des axes dans les premières est en moyenne  $\frac{1}{1,632}$  ;

dans les ellipses intérieures pleines,  $\frac{1}{1,627}$  ; dans celles qui les circon-

crivent,  $\frac{1}{1,531}$  ; celles-ci sont donc plus épaisses; elles se rapprochent

du rapport  $\frac{2}{3}$  (1). »

Nous ne prétendons pas que notre expérience soit d'une exactitude scientifique. Quelques-uns des vases dont nous avons mesuré les ellipses sont ornementés de dessins divers; quelques-uns sont plus larges que hauts... Ces phénomènes font que les objets étudiés ne sont pas aussi simples qu'on le suppose et ne se prêtent donc pas facilement à l'expérience esthétique. Notre expérience participe donc aux faiblesses de la méthode qui consiste à observer les objets usuels.

« Ceux qui préfèrent maintenir la rigueur et l'objectivité de la méthode, même au prix de quelque étroitesse, se défient de ce procédé appliqué, à cause des nombreuses associations et combinaisons de toutes sortes que les objets usuels impliquent et de l'arbitraire avec lequel l'expérimentation met des limites à la complexité des objets qu'il choisit ou qu'il exclut... Ce procédé n'aurait à ce compte qu'une portée secondaire

(1) Ch. LALO, *L'Esthétique expérimentale contemporaine*. Paris, 1908, p. 57.

et indirecte. Il aurait peut-être, dit Cohn, un très grand intérêt pour l'esthétique sociologique, et c'est pourquoi l'ethnologue l'appelle « la meilleure des trois méthodes » ; mais c'est une méthode statistique qui n'a rien ni de psychologique, ni d'expérimental (1). »

C'est avec toutes ces réserves que nous donnons le tableau suivant :

Tableau (2) (Planches 27 à 33).

Nombre total de figures étudiées :	238
Nombre total de figures réalisant la section dorée :	11
Nombre total de figures dont les proportions se rapprochent de la section dorée :	111
Nombre total de carrés	10
Nombre total de rectangles trop longs	42
Nombre total de carrés un peu allongés	64
Nombre total de figures agréables à regarder :	
11 + 111 + 10 =	132
Nombre total de figures tenant le milieu entre l'agréable et le désagréable à regarder	42
Nombre total des figures désagréables à regarder	64
Rapport entre le nombre de figures agréables et le nombre de figures désagréables à regarder :	132 / 64

Du tableau précédent, il est permis de déduire que le nombre de figures agréables à regarder ainsi que celles qui obtiennent une approbation mitigée, dépasse de beaucoup celles dont les proportions paraissent peu harmonieuses.

(1) *Ibid.*, p. 63.

(2) Les statistiques données sur ce tableau ont été obtenues par des mesures prises sur des vases, traités en ellipses, à la façon de Fechner. (Sur ce point, se référer à : *L'esthétique expérimentale de Fechner*, par Ch. LALO. Paris, 1908.) Les mesures prises ont été relevées sur les ouvrages de Fl. PETRIE : *Corpus of prehistoric pottery et Abydos; Pottery of the first dynasty*.



## § 2.

*Introduction des valeurs utilitaires dans l'art égyptien.*

A considérer les œuvres archaïques de l'art égyptien, on est porté à croire que les habitants de la Vallée du Nil avaient un penchant inné, dès les premiers débuts de leur culture, pour ce qui est beau. Les œuvres d'art de cette époque, pour la plupart réalistes, indiquent une prédilection pour ce qui est proportionné, harmonieux, en un mot, pour tout ce qui plaît.

Ce désintéressement artistique des premières œuvres de l'art égyptien contraste avec l'utilitarisme religieux qui prit naissance avec le début de l'Ancien-Empire. Cette époque est, en effet, le moment de l'histoire du peuple égyptien où la religion fut le plus solidement constituée. La force avec laquelle l'utilité religieuse s'est imposée à cette période s'explique par la vigueur des croyances religieuses elles-mêmes. Jusque-là ces croyances n'étaient pas suffisamment unifiées pour former un corps solide et fort de son unité. Avec les premières dynasties pharaoniques, avec la réunion des deux royaumes, celui du Nord et celui du Sud, la religion se confondant avec le pouvoir royal, voit sa puissance se consolider de plus en plus. Les deux pays d'Egypte, obéissant à une même couronne, y voient, non seulement le symbole du pouvoir royal, mais également celui de la puissance divine. Le peuple obéit aveuglément à une autorité divine au même titre que royale.

Nous voyons clairement quel peut être l'ascendant d'une religion qui, ne faisant qu'un avec la royauté, attribue une origine divine aux rois très puissants. Les préceptes de cette religion seront les mots d'ordre d'une royauté absolue, indiscutable et indiscutée.

Sous les premières dynasties pharaoniques (nous dirons approximativement les cinq premières) le pouvoir royal fut indubitablement plus fort qu'à aucun moment de l'histoire du peuple égyptien ; la religion jouissait également pendant toute cette période du plus grand prestige.

Par là s'explique l'influence considérable des préceptes de la religion sur tous les domaines de l'activité égyptienne, y compris le domaine artistique.

Le rôle de l'utilité religieuse s'est manifesté d'une façon d'autant plus frappante en matière artistique, que la religion trouvait dans l'art un de

ses moyens les plus efficaces. Ainsi, à certains moments, l'art fut aux yeux de la religion aussi important que les prières et les formules magiques ; ces dernières, pour une mentalité encore primitive, en effet, pouvaient perdre de leur efficacité, s'ils n'avaient à leur disposition un point d'appui matériel. *L'art était appelé à fournir ce point d'appui.* Etant alors un des moyens les plus précieux dont la religion pût se servir, on comprend qu'elle ait voulu en tirer le maximum de profit.

L'intérêt qu'elle y mettait revêtait un caractère surnaturel par ce fait que les jouissances promises ne devaient se réaliser que dans un monde ultérieur. Les œuvres d'art participaient à ce caractère surnaturel, ce qui les rendait appréciables, non en tant qu'œuvres belles pour elles-mêmes, mais en tant que moyens sublimes pour atteindre l'au-delà.

Mais ce caractère surnaturel accordé aux œuvres d'art ne leur enlève point la valeur relative que leur communique le fait d'être employées comme « simples moyens ». Apprécier des œuvres d'art pour n'importe quel autre but que leur valeur intrinsèque, même pour un but surnaturel, leur enlève tout caractère absolu.

Ainsi, durant les cinq premières dynasties pharaoniques, la religion exerçant une influence considérable sur les œuvres d'art, leur communique l'utilitarisme de ses principes relatifs à la vie d'outre-tombe.

\*\*\*

Mais si nous considérons les œuvres de l'Ancien-Empire sur un plan différent du plan intentionnel (proprement utilitaire à cette époque), si nous faisons abstraction de l'intention utilitaire qui leur imprime un caractère particulier, ne pouvons-nous pas trouver dans ces œuvres d'autres éléments que ceux de l'utilité religieuse ? L'artiste qui fait une statue pour satisfaire le goût utilitaire de son commanditaire peut, au moment de l'exécution, oublier ce goût de l'utile. Il peut, dans l'intention même de produire l'œuvre la plus efficace possible, c'est-à-dire la plus semblable à la réalité, s'adonner tout entier à son art et créer pour créer. C'est ce que nous ne pouvons nous empêcher de croire, en considérant le Cheik-El-Balad du Musée du Caire ou le Scribe Accroupi du Louvre.

Pour comprendre la valeur proprement esthétique d'une œuvre, il nous faut faire abstraction de tout motif faisant agir l'artiste, sauf de celui de créer. Ce dernier est la condition *sine qua non* de toute création



proprement artistique. Quels que soient les motifs extérieurs poussant l'artiste à créer une œuvre, pour que cette œuvre ait une valeur réelle, il faut que l'artiste, au moment de la création, fasse abstraction de tout motif utilitaire et s'adonne tout entier à une impulsion désintéressée.

### § 3

*Evolution de « l'utile » vers le « beau ».*

Ce retour de l'art dès la V<sup>e</sup> ou la VI<sup>e</sup> dynasties vers la sincérité des temps archaïques s'accroîtra de plus en plus à partir des débuts du Moyen Empire.

Les phénomènes politiques et religieux, étant très intimement unis aux phénomènes artistiques, des changements dans les deux premiers domaines eurent une répercussion, indirecte il est vrai, sur le domaine de l'art. Ainsi la fin de l'Ancien Empire marque un certain ébranlement du pouvoir royal, et, parallèlement, une sorte d'élasticité dans l'application des principes que naguère la religion imposait d'une façon intransigeante à l'art.

Nous remarquons à cette époque une première étape du passage de l'utile au beau. En effet, les cadres inexorables imposés à l'art par la religion dès les premières dynasties pharaoniques, donnaient aux œuvres d'art de l'Ancien Empire un caractère d'uniformité. L'expression quasi-divine des rois de la IV<sup>e</sup> dynastie, les fait tous se ressembler entre eux. Il est vrai que cette ressemblance est superficielle (elle réside particulièrement dans les attitudes peu variées des statues), et qu'il nous suffit de les considérer un peu plus attentivement pour découvrir sous cette uniformité extérieure, un réalisme sous-jacent. Cette uniformité des attitudes masque souvent à nos yeux la réalité vivante de l'expression, et n'est la plupart du temps, qu'extérieure.

Mais c'est avec les débuts du Moyen Empire qu'on remarque une étape décisive vers l'émancipation de l'art égyptien. Cette époque est d'une importance capitale pour notre étude, car elle manifeste un des premiers efforts de l'art pour rejeter des cadres trop étroits imposés par la religion.

Le retour vers un réalisme plus individualiste est un des premiers aspects de cette émancipation. La tête de roi de la collection Mac Gregor (Fig. 27, Pl. 11), et du roi Amenemhat III de Tanis (Fig. 28, Pl. 12),

sont significatives à ce sujet. De même l'Isis allaitant son fils Horus (Fig. 29, Pl. 13) et les deux lutteurs en calcaire de la collection von Bissing (Fig. 30, Pl. 13), où les efforts fournis par chacun d'eux pour vaincre l'adversaire sont saisis et réalisés de façon surprenante (1).

\*\*\*

Cette réaction de l'art contre les limites trop étroites que lui imposait l'utilitarisme religieux se poursuit au Nouvel Empire et à la Basse Époque. Une fois l'élan donné, dès le Moyen Empire, la tendance vers un art plus désintéressé se poursuivra naturellement et atteindra son apogée à l'époque amarnienne. Dans tous les domaines de l'activité artistique : architecture, relief, sculpture, petits objets, se manifeste alors une conception qui, de plus en plus, tient compte de la valeur artistique.

Nous avons là comme une conséquence naturelle d'une activité artistique qui, s'étant déployée pendant une très longue civilisation, d'utilitariste qu'elle était, devient peu à peu désintéressée. C'est le fruit de plusieurs milliers d'années d'efforts d'un peuple qui, après s'être servi de l'art comme d'un moyen pour aboutir à l'efficace, finit par aimer cet art et par le poursuivre pour lui-même. Le chapitre suivant nous indiquera comment la recherche de l'efficacité religieuse dans le domaine artistique, conduit vers la recherche du beau comme vers une conséquence logique.

(1) Nous n'insistons pas sur les raisons de ce retour au réalisme des temps archaïques, dont nous nous sommes occupés précédemment.



## CHAPITRE II

### La recherche de « l'efficace » conduit les Egyptiens vers le « beau » comme vers une conséquence logique.

#### § 1.

*La perfection considérée comme condition d'efficacité.*

On peut donc dire que dès les débuts de l'Ancien Empire, l'art fut un des moyens les plus précieux mis à la disposition de la religion. Nous avons vu au chapitre précédent que l'art égyptien, spontané et sincère pendant la période archaïque, devint intéressé et utilitaire avec les premières dynasties pharaoniques. Nous avons dit, à maintes reprises, dans quel sens il faut entendre cet utilitarisme de l'art égyptien. Cet art peut être dit sincère et désintéressé quand il n'a d'autre raison d'être que de satisfaire le besoin de créer, besoin aussi vieux que l'humanité elle-même. Il devient utilitaire quand il est employé comme moyen pour atteindre un but qui lui est extérieur. Le but que les Egyptiens se proposèrent d'atteindre, au moyen de leur art, fut la vie éternelle. L'art fut une sorte de pont jeté entre le fini et l'infini, le mortel et l'immortel. Dans l'espoir de vaincre la mort, l'art fut une sorte de succédané de la religion et de la magie.

Aussi noble que puisse paraître cette fonction attribuée à l'art, elle le réduit néanmoins à un simple moyen, et risque de le dégrader en le dénuant de toute valeur intrinsèque et absolue. Nous verrons par la suite, pour quelles raisons inattendues et, pourrait-on dire, accidentelles, l'art égyptien fut sauvé de cette dégradation. Nous verrons comment, après s'être soumis, comme un humble serviteur, à la religion, il parvint à se dégager de la tutelle de cette dernière, sans autres ressources que les siennes propres.

Au moment où l'art égyptien fut le plus entaché d'utilitarisme, c'est-à-dire au début de l'Ancien Empire et pendant les cinq premières dynasties, l'efficacité des œuvres d'art était forcément leur qualité la plus appréciable. Une statue, un relief ou un édifice quelconque avaient d'autant plus de valeur qu'ils étaient plus efficaces auprès des dieux. L'efficacité devint une sorte de critère pour toutes sortes de valeurs, même pour les valeurs artistiques. La valeur artistique devenait donc une variable, augmentant ou diminuant en fonction de l'efficacité de l'œuvre.

Si la statue est solide et ressemblante, elle acquiert par le fait même une grande valeur. De même pour un relief. La valeur d'un édifice augmentait également en proportion de sa solidité.

Ainsi, à un moment donné de l'histoire de l'art égyptien, tous les efforts convergeaient vers un seul but : l'efficacité.

Mais ce terme « efficace » est autrement complexe qu'il ne le semble au premier abord. Pour l'expliquer, il faut faire appel à d'autres facteurs qu'à la solidité et à la ressemblance. L'efficacité d'une œuvre auprès des dieux se complique de toutes les possibilités utiles qu'elle peut comporter. Ces possibilités étaient multiples. N'oublions pas que les Egyptiens se représentaient les dieux à leur image et leur prêtaient leurs propres sentiments. Pour qu'une œuvre soit efficace auprès des dieux, pour qu'elle leur plaise, par conséquent, il faut qu'elle ait d'abord acquis l'assentiment du peuple qui y met son plus grand espoir.

Donc, pour qu'une œuvre ait quelque chance d'utilité auprès des divinités, il fallait qu'elle passe par le *consensus omnium*. Or, c'est de son propre point de vue — humain avant tout — que se faisait pareille censure. C'est alors que des *valeurs humaines* empiètent sur le domaine religieux lui-même.

Dans les jugements de valeur qu'énonce un peuple en matière artistique, entrent forcément en fonction des notions autres que les notions surnaturelles. Le goût d'un peuple implique non seulement les connaissances et les croyances de ce dernier, mais aussi ses sentiments les plus intimes.

Or, l'efficacité d'une œuvre offre des aspects multiples selon le point de vue où l'on se place. Une statue peut être utile parce qu'offrant beaucoup de ressemblance avec la momie, elle permet au Ka de trouver un refuge, si la momie venait à disparaître; un édifice peut être utile quand, par sa solidité, il offre au mort ou à la divinité un abri éternel; un naos, un bateau ou un temple peuvent être d'une grande utilité auprès des



dieux, parce qu'étant d'une belle matière première ou d'une réalisation parfaite, ils plaisent au regard de la divinité. Ainsi, des notions de beauté et de perfection trouvent une place parmi des valeurs surnaturelles, en tant qu'inhérentes à la notion même d'efficacité.

## § 2.

Voulant aboutir au maximum d'efficacité, les Egyptiens parvinrent, par le fait même, à vouloir produire la perfection. La recherche de l'efficacité les conduit vers le *beau* comme vers une conséquence logique.

Or, c'est un fait qu'ils ne négligèrent rien dans leur poursuite acharnée de l'efficacité. L'utilité qu'ils pensaient tirer d'un autre monde, semblable à celui-ci, mais dont les joies sont éternelles et multipliées à l'infini, stimulait leur courage et leur donnait la force de la lutte et de la patience. Rien ne fut omis pour obtenir la faveur des dieux. La religion, la magie, et l'art par la suite, furent mis à la disposition de cet utilitarisme intégral.

\*\*

La période la plus utilitariste en ce sens, est, à notre avis, celle de l'Ancien-Empire.

Les préceptes de la religion à cette époque sont un recueil de formules et de rites, destinés à attirer la protection des dieux. L'idée de justice, considérée en elle-même et pour sa valeur intégrale, n'apparaîtra que beaucoup plus tard, au cours du Moyen-Empire, et surtout au Nouvel-Empire. Par contre la religion des débuts et d'une bonne partie de l'Ancien-Empire, est marquée d'une recherche intransigeante de la bienveillance des dieux et est étrangère à toute notion morale. Tous les moyens étaient bons pour s'attirer leurs bienfaits.

Aussi religion et magie furent et demeurèrent souvent intimement liées. Et si les rites magiques occupent une place si importante auprès des prières proprement dites, c'est pour suppléer à ces dernières, au cas où elles ne seraient pas efficaces. Si les prières ne parvenaient à attirer la bienveillance des dieux, les rites magiques, considérés comme moyens infaillibles, les y forçaient, pour ainsi dire. Religion et magie se servirent de l'art comme d'un moyen efficace pour atteindre le bonheur éternel.

Cette recherche d'un bonheur sans limite atteint une intensité extraordinaire à certains moments de l'histoire de l'art égyptien. La poursuite d'une vie heureuse et éternelle après la mort fut parfois si importante, qu'elle absorbait l'activité du peuple dans presque toute sa totalité. C'est en ce sens et à ces périodes bien marquées de l'histoire de cet art (par exemple à l'époque des pyramides), qu'on peut classer le type égyptien sous la rubrique de l'homme « économique » de la typologie de Spranger. L'Égyptien aurait recherché son utilité avant tout, et non seulement l'utilité passagère de ce monde, mais celle éternelle, d'un monde ultérieur.

Après l'ébranlement des croyances religieuses, se substituera à cet utilitarisme prévoyant et calculateur, une nouvelle conception des choses, un utilitarisme autrement éphémère et d'un caractère proprement terrestre :

« Ne t'arrête point de boire, manger, t'enivrer, te livrer à l'amour. Fais un jour heureux; suis ton cœur, jour et nuit; ne mets pas le souci en ton cœur. Que sont donc les années sur terre ? (1) »

La période la plus utilitaire (celle de l'Ancien Empire pharaonique), voit converger tout espoir et toute activité vers la recherche du summum d'efficacité éternelle.

La recherche du maximum d'efficacité par l'intermédiaire de l'art conduit inévitablement à vouloir se rapprocher le plus de la perfection. La notion d'efficacité impliquant celles de perfection et de beauté, vouloir le summum d'efficacité revient à vouloir le summum de beauté.

Or, nous venons de voir qu'aux moments où la religion fut l'objet des croyances les plus solides, elle conseillait, elle ordonnait même de ne rien négliger de ce qui pouvait être efficace.

Il devient donc logiquement possible de dire que rien ne fut omis qui put conduire à la beauté.

C'est ainsi que partant d'un point de vue strictement utilitaire, l'art égyptien, poussant son utilitarisme même jusqu'à ses dernières conséquences, parvint à la recherche et à l'amour du *beau*.

(1) Passage relevé par R. Weill dans l'article intitulé : « L'invasion de la réalité dans la pensée religieuse de l'Égypte ancienne », p. 132.



Leur désir de réaliser l'efficace se manifeste dans le soin qu'ils prenaient pour créer des œuvres aussi parfaites que possible. Nous remarquons ce soin dans :

1. *Le choix de la matière première* : celle-ci est souvent beaucoup plus belle que solide, preuve de l'introduction progressive de valeurs esthétiques; celles-ci iront souvent à l'encontre des valeurs utilitaires mêmes et empièteront sur le domaine de ces dernières.

2. *La perfection du travail et le fini de l'exécution*. Les progrès de la technique sont pour une large part dans cette évolution qui date de la fin de l'Ancien Empire, et qui, partant de l'utile, aboutit au beau. On peut dire que les progrès de la technique aident l'artiste à se dépasser lui-même ainsi que son propre but.

3. *L'harmonie des proportions*. La recherche des proportions harmonieuses prouve un penchant inné pour tout ce qui plaît au regard.

4. *Le choix des formes géométriques les plus belles*.

5. *Une certaine variété dans les proportions artistiques*.

Ces divers points qui expliquent les étapes progressives du passage de l'utile au beau feront l'objet de notre étude dans les chapitres qui vont suivre.

### CHAPITRE III

#### Choix de la matière première.

De très bonne heure, pour la réalisation de leurs œuvres d'art, les Egyptiens choisissaient les matières premières en tenant compte, non seulement de la solidité, mais aussi de la beauté. Cela vaut tant pour la statuaire que pour l'architecture, pour les objets usuels que pour les bijoux.

Parfois, comme à propos de l'emploi du granit (1), il est difficile de dire s'ils choisirent une pierre pour sa solidité ou pour sa beauté. Toujours est-il que lorsque la beauté et la résistance se trouvaient réunies dans une même pierre, les Egyptiens n'hésitaient pas à s'en servir.

Mais il est des cas où on peut dire sans hésiter, que telle ou telle pierre fut choisie uniquement pour l'agrément qu'elle offre au regard; c'est le cas pour l'albâtre, pierre où la beauté intervenait plus que la solidité dans le choix qu'on en faisait.

Nous nous occuperons dans ce chapitre du choix de la belle matière première, solide ou fragile.

#### § 1

##### *La statuaire.*

Pour que notre étude ne soit pas trop étendue, nous limiterons le nombre de nos exemples à la période archaïque et à l'Ancien Empire.

L'ivoire fut d'un emploi assez fréquent : la période archaïque nous en fournit de nombreux exemples : la série de statuettes (Fig. 8 à 15. Pl. 5) en est un important témoignage.

(1) Cette pierre, composée de feldspath, de mica et de quartz est non seulement très solide, mais aussi d'une coloration variée, agréable à regarder.



On ne peut dire, il est vrai, si, dans ce cas, l'ivoire fut choisi pour sa blancheur éclatante ou en vue de sa solidité. Nous penchons pour la première hypothèse : en effet, le nombre de statuettes en ivoire que l'on trouve dans l'art égyptien, dès l'époque archaïque, est considérable ; si l'on choisit l'ivoire plutôt que telle ou telle autre pierre d'égale solidité, c'est parce qu'il offrait aux yeux des anciens Egyptiens certains avantages esthétiques.

Le choix de l'albâtre ne saurait laisser de doute sur l'intention purement esthétique des artistes ou des commanditaires qui le choisirent. Cette matière première est, en effet, beaucoup plus belle que solide. Si la solidité avait été la seule qualité exigée de la pierre, il est probable que les Egyptiens n'auraient pas eu une grande prédilection pour cette matière.

Les exemples ne manquent pas de l'emploi de l'albâtre en statuaire. Tels ces deux babouins de la première dynastie (Fig. 53. Pl. 26) ; cette tête de la IV<sup>e</sup> dynastie (Fig. 61. Pl. 34) ; cette statue du roi Chephren (Fig. 62. Pl. 35) et cette tête de lion du Musée de Berlin (Fig. 22. Pl. 9).

Il est probable que le choix de cette matière est dû à sa blancheur transparente et laiteuse, d'une incomparable beauté. Etant en outre d'une grande malléabilité et susceptible d'un très beau poli, elle était tout indiquée pour être employée à de véritables chefs-d'œuvre de sculpture.

Une statue d'Héracléopolis, de l'Ancien Empire, est faite en bois d'ébène (Fig. 63. Pl. 36). Or, du point de vue de la solidité, le bois ne peut rivaliser avec la pierre. Si, néanmoins, parmi les statues égyptiennes, nous en rencontrons beaucoup en bois, c'est que ce dernier offrait certains avantages, entre autres celui de la malléabilité. Le bois se prête beaucoup mieux à la réalisation de l'expression que la pierre, surtout si celle-ci est très dure.

Une question assez délicate peut se poser à propos de la tête de faucon, en or, de Kom-El-Ahmar (Fig. 21. Pl. 9). L'or, pourrait-on dire, est indestructible. Il y aurait là de quoi expliquer peut-être le fait qu'il ait été largement employé par les anciens Egyptiens.

Mais n'oublions pas qu'il est également un des métaux les plus beaux et qu'il est le plus malléable et le plus ductile de tous les métaux.

Ces dernières raisons peuvent être alléguées au même titre que la première pour expliquer la prédilection que montraient les Egyptiens pour l'emploi de l'or.

## § 2.

### *L'architecture.*

Les anciens Egyptiens n'étaient certainement pas indifférents à la solidité des matériaux employés pour leurs constructions religieuses. Mais cette solidité exigée au nom de l'utilitarisme religieux, n'empêche point que leur goût ait été pour une bonne part dans le choix d'une belle matière première.

Dans son livre : *Les éléments de l'architecture*, G. Jéquier donne une liste des pierres dures qu'on peut trouver dans la vallée du Nil :

« Dans la partie inférieure (des Chaînes lybiques et arabiques), ce sont d'abord des calcaires... Dans la Haute Egypte..., au-dessus de Thèbes, les grès dominant, et plus haut encore, un seuil de granit coupe la vallée, formant ainsi la première cataracte. Les roches primitives se retrouvent sur divers points de la Chaîne arabique, avec toutes les variétés de porphyres, diorites... (1) »

Ainsi, ayant eu à leur disposition des matières premières solides telles que le calcaire, le grès, le granit, le porphyre et le diorite, si les Egyptiens employèrent dans leurs constructions d'autres matières plus fragiles ou plus rares, c'est qu'ils recherchaient autre chose encore que la solidité de leurs édifices.

Or, nous voyons que :

1° quand ils se servaient d'une des matières précitées, ils choisissaient les plus belles parmi elles ;

2° ils ne se limitent pas à ces matières premières et recherchent d'autres en raison de leur beauté, de leur éclat, de leur malléabilité ou de leur effet décoratif ; se servant du granit par exemple, ils choisissaient les plus belles variétés de cette matière, pour en revêtir les endroits les plus importants de leurs constructions.

Comme le fait remarquer G. Jéquier... « les difficultés de toutes sortes que devait occasionner un mode de construction aussi dispendieux, le

(1) G. JÉQUIER, *Les éléments de l'architecture*. Reims, 1924, p. 19.



firent remplacer assez rapidement par l'emploi de matériaux plus faciles à extraire, à tailler et à transporter, mais on continue à se servir du granit rose d'Assouan pour certaines parties des grands monuments, par exemple pour les portes et les seuils, pour les colonnes monolithes ainsi que pour l'aménagement et le blocage des appartements intérieurs des Pyramides... Souvent les Sphinx et les statues sont également en granit d'Assouan... (1) ».

L'auteur mentionne aussi l'utilisation du granit noir pour « des pointes de pyramides, des autels, des sarcophages royaux, des portes. »

Si les plus belles variétés de cette pierre ont été employées de préférence pour les parties des constructions les plus exposées au regard, ou les plus proches des divinités, on ne peut s'expliquer ce choix que pour des raisons esthétiques.

Pourquoi aurait-on doublé d'une pointe d'or ou d'argent « certaines parties des temples, considérées comme particulièrement saintes (2) », si ce n'est pour des raisons esthétiques ? Il a fallu que les Egyptiens anciens aient cru à l'efficacité auprès des dieux, de la beauté de la matière première, pour en faire un tel usage. Il nous semble que dans de pareils cas, la beauté est appréciée d'après sa valeur intrinsèque.

Quand ils emploient même les pierres dures on ne peut dire que la solidité de ces dernières et la facilité d'exploitation de leurs carrières aient été les seules raisons du choix.

G. Jéquier énumère les raisons utilitaires ou autres pour lesquelles on s'est beaucoup servi des gisements de calcaires :

« Le nombre des gisements de cette sorte et leur répartition tout le long de la vallée, l'exploitation facile, les transports peu compliqués, la finesse du grain qui se prête si bien à la taille, le bel aspect des matériaux, toutes ces raisons firent pendant longtemps du calcaire la pierre favorite des architectes égyptiens.

Jusqu'à la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, on trouve des temples bâtis en calcaire sur tous les points de l'Égypte, même dans une région entièrement granitique comme Eléphantine (3). »

Si la facilité avec laquelle on pouvait avoir le calcaire fin de Tourah fut une raison de l'emploi de cette matière première, il n'en est pas

(1) *Ibid.*, p. 27.

(2) *Ibid.*, p. 51.

(3) *Ibid.*, p. 28.

moins vrai que « la finesse du grain » et « le bel aspect » de celle-ci furent pour une large part dans le choix qu'on en fit.

G. Jéquier conclut que pour des raisons de ce genre, les Egyptiens préférèrent souvent l'emploi du calcaire à celui du grès : « La surface des blocs de grès reste toujours plus ou moins rugueuse et donne... un moins bel aspect que le calcaire; aussi cette dernière matière eut-elle pendant longtemps la préférence des architectes égyptiens, pour lesquels la question de la décoration était de première importance (1). »

Par contre, aucun doute sur les raisons esthétiques du choix de la matière première n'est possible, lorsque celle-ci est beaucoup plus belle que dure. L'albâtre (de formation calcaire) était trop tendre pour que les Egyptiens l'aient choisi en vue de sa solidité.

G. Jéquier, dans la description qu'il en fait, insiste avant tout sur son bel aspect : « cette pierre (l'albâtre) à demi-translucide, aux veines laiteuses, si appréciée par la finesse de son grain et l'éclat qu'elle prend au polissage, était employée par les sculpteurs plus que par les architectes. On la trouve cependant surtout sous l'Ancien Empire, dans des dallages, des revêtements, des naos (2). »

Ainsi, même dans les constructions où la solidité était recommandée par les principes utilitaires, les Egyptiens se laissèrent entraîner par leur goût pour la beauté, parfois à l'encontre de ces principes mêmes.

Si nous considérons les sarcophages comme appartenant au domaine de l'architecture, nous aurons un exemple remarquable de l'appréciation de la beauté de la matière première. Il existe un sarcophage d'une reine de la III<sup>e</sup> dynastie, entièrement en albâtre, et sur lequel on ne trouve aucune formule, aucune décoration. Est-ce à dire que l'on aurait renoncé, dans ce cas, à l'efficacité des formules religieuses ou magiques dont on avait l'habitude de couvrir toutes les parois des sarcophages ? Il ne pouvait être question d'un renoncement de ce genre à une époque où les croyances religieuses étaient le plus fortement enracinées. Il fallut donc que l'on ait compté sur une efficacité d'une autre nature que celle des formules magiques; or, nous ne voyons pas quelle pourrait être l'efficacité à attribuer à ce sarcophage, si ce n'est celle produite par la beauté de la matière première.

La beauté a donc pu être considérée par les anciens Egyptiens comme

(1) *Ibid.*, p. 29.

(2) *Ibid.*, p. 29.



ayant autant d'efficacité et de valeur que les formules les plus puissantes. Or, attribuer un tel rôle à la valeur intrinsèque de la matière première, n'est-ce pas un hommage à la valeur absolue et désintéressée du beau ?

### § 3.

#### *Objets usuels.*

Dès les débuts de l'art égyptien, l'ivoire fut recherché pour la fabrication d'objets divers. La planche 37 (1) représente une série de peignes et d'épingles en ivoire où la fantaisie de l'ornementation se joint à la beauté de la matière première pour donner à ces objets de toilette le charme le plus exquis.

Le choix de la matière première a dû préoccuper également les anciens Egyptiens pour la fabrication des vases. A côté de ceux en pierre, il y en a en albâtre ou en faïence. Des cruches étaient faites en albâtre, avant même l'Ancien Empire (Fig. 64. Pl. 36). Mais c'est le Nouvel Empire qui nous offre les plus beaux spécimens de vases en cette matière ; il en est où la fantaisie des formes s'ajoute à la beauté de la matière première (par exemple les vases trouvés dans le tombeau de Toutankhamon) ; pour d'autres, de formes excessivement simples, le plaisir qu'ils offrent aux yeux n'est dû qu'au fait de l'emploi de l'albâtre.

Les trois coupes (Fig. 66. Pl. 38) n'ont probablement été faites en faïence qu'à cause de l'éclat produit par la terre émaillée ; la faïence si fragile, n'a dû son emploi qu'à des raisons d'ordre esthétique.

Les objets les plus divers nous fournissent des exemples éclatants pour le choix très étudié de la matière première.

L'or ne fut pas épargné pour fournir des poignées à ces épées (Fig. 67. Pl. 39), rehaussant ainsi ces objets de son éclatant effet.

Ce coffre en ébène et ivoire, du Moyen Empire (Fig. 68. Pl. 39), doit sa beauté au mélange heureux des deux matières premières. La blancheur de l'ivoire contrastant avec le noir mat de l'ébène, est de l'effet le plus réussi.

(1) Fl. PETRIE, *Nagada and Ballas*, 1896. London, pl. LXIII.

Si les garnitures de ce fauteuil en cèdre (Fig. 69. Pl. 39) sont en or, c'est que l'éclat de ce dernier ne laissait pas indifférents les anciens Egyptiens.

Et pourquoi n'a-t-on pas fait cet étui de miroir (Fig. 70. Pl. 40) en un métal quelconque, qui aurait sûrement été aussi solide que l'ivoire, mais peut-être moins beau ?

La beauté de la matière première est également pour quelque chose dans le très bel effet que produit cette assiette en or (Fig. 71, Pl. 40).

### § 4.

#### *Les bijoux.*

Chaque fois que les Egyptiens eurent à leur disposition de l'or, de l'argent ou des matières premières précieuses quelconques, ils n'hésitèrent pas à les employer pour en faire des bijoux. Ce fait semble tout à fait naturel. Or, il aurait pu en être autrement si, dans leur choix de n'importe quelle matière première, les Egyptiens n'avaient été guidés que par les principes utilitaires. S'ils préférèrent toujours l'or et l'argent pour s'orner ou pour en orner les divinités, c'est qu'ils leur attribuaient des qualités particulières.

Peut-être croyaient-ils à l'efficacité de l'or et de l'argent auprès des dieux ? On retomberait ainsi dans l'utilitarisme religieux.

A supposer même ce fait, les qualités *sui generis* attribuées à l'or et à l'argent sont-elles autre chose que le jaune brillant de l'un, la blancheur caractéristique de l'autre, leur malléabilité, etc. ? Et toutes ces qualités réunies sont-elles autre chose que ce qui constitue précisément la beauté de ces deux métaux ?



## CHAPITRE IV

### Recherche de l'expression.

Une statue ou un portrait quelconque sont expressifs dans la mesure où ils reflètent la vitalité propre de l'être qu'ils représentent. C'est pourquoi l'esthétique du laid a ses droits au même titre que celle du beau. Ceci, bien entendu, dans le domaine de l'art, et non de la nature.

Ainsi, une œuvre d'art, qu'elle représente un être beau ou laid, acquiert une valeur transcendante dès que, grâce au génie de l'artiste, elle nous donne l'illusion de la réalité de l'être qu'elle représente.

Cette définition peut s'appliquer aux œuvres d'art égyptiennes, au même titre qu'à tout autre art.

Le relief, la statuaire et les petits objets destinés à l'usage quotidien, comme les objets de toilette, sont caractérisés par une infatigable recherche de l'expression. Les Egyptiens parvinrent parfois à imprimer à la pierre des expressions d'une réalité étonnante lorsqu'on tient compte de la primitivité des outils dont ils se servaient.

#### § 1.

##### *Origine utilitaire de la recherche de l'expression.*

Dans notre étude sur « l'utilitarisme religieux de l'art égyptien » (1), nous avons vu comment la recherche de la ressemblance en art fut une conséquence de la théorie du « double », telle que l'entendait la religion égyptienne. Cette exigence de la ressemblance entre la statue et l'original, poussée jusqu'à ses dernières conséquences, aboutit naturellement à la recherche de l'expression.

En effet, si la ressemblance des traits qu'offre la statue avec l'origi-

(1) Première partie de notre ouvrage.

nal, n'est pas complétée par la ressemblance de l'expression, la statue peut faillir à sa mission, en induisant le « double » en erreur.

Cette ressemblance de l'expression se heurte à l'analyse; elle est d'une complexité telle qu'elle échappe à la connaissance de l'artiste même qui la réalise. De là le rôle immense de l'inconscient et du subconscient dans la genèse d'une œuvre d'art. L'expression est justement ce qu'il y a d'absolu, d'ineffable dans cette œuvre. Si nous pouvons la constater là où elle se trouve, nous ne pouvons la comprendre. C'est la faillite de la connaissance de l'absolu.

\*\*\*

L'art égyptien offre de nombreux exemples où la ressemblance de l'expression vient couronner celle des traits. Celle-là fut exigée par l'utilitarisme religieux au même titre que celle-ci. Nous pouvons aller jusqu'à dire que la recherche de la ressemblance, en général, entendue au sens le plus profond du terme, implique celle de « l'expression ».

#### § 2.

##### *Valeur esthétique de l'expression.*

Sans mettre en doute l'origine proprement utilitaire de la recherche de l'expression dans l'art égyptien, il importe de distinguer entre deux valeurs tout à fait différentes :

1. l'origine utilitaire de la recherche de l'expression;
2. la valeur esthétique de l'expression saisie par l'artiste et réalisée dans la matière inerte.

Le fait d'imposer à la matière inanimée la vitalité d'une expression est un fait proprement esthétique, qu'on ne peut confondre avec son origine utilitaire. On ne peut saisir et imprimer dans la pierre une expression qu'à la condition d'en sentir la valeur absolue et désintéressée. Si les artistes égyptiens, obéissant aux principes utilitaires, s'étaient contentés de reproduire exactement les traits de leurs personnages, sans songer à réaliser de véritables expressions, ils n'auraient jamais produit de chefs-d'œuvre.

Or, les chefs-d'œuvre où l'expression est rendue avec une extraordinaire maîtrise, ne manquent pas dans leur art. Dès la période archaïque, la statuette en ivoire d'Abydos (Fig. 12. Pl. 5) nous fournit un merveilleux exemple sur ce point.



\*\*\*

Vers les débuts de l'Ancien Empire, la statue de Néfrit (Fig. 6. Pl. 3) dont nous avons parlé à plusieurs reprises, est, grâce à l'expression de douceur infinie qui s'en dégage, un des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art égyptien. Le Scribe Accroupi du Louvre (Fig. 4. Pl. 2) et le Cheikh-El-Balad du Musée du Caire (Fig. 7. Pl. 4), peuvent être classés parmi les merveilles du monde; chacune de ces statues offre une expression *sui generis* qui reflète, d'une façon étonnante, les traits dominants de chacun des deux personnages.

L'étude du réalisme (1) nous a conduits à considérer le Moyen Empire comme la période où la recherche de l'expression est la plus pure de conformisme (ce en quoi elle rejoint les caractères de l'époque archaïque). Cette tête de roi, du Moyen Empire (Fig. 27. Pl. 11), par exemple, est d'une très grande beauté d'expression : les rides du visage sont le reflet vivant d'un état d'âme.

Du groupe d'Isis allaitant son fils (Fig. 29. Pl. 13) se dégage une telle expression de maternité, qu'il nous fait croire à la réalité des personnages.

L'expression d'effort tendu des deux lutteurs de la collection von Bissing (Fig. 30. Pl. 13) est également rendue avec beaucoup de maîtrise.

\*\*\*

Le Nouvel Empire (particulièrement la période amarnienne) laissa de nombreux chefs-d'œuvre où la valeur *sui generis* de l'expression joue un rôle très important, le plus important peut-être.

Tel le buste bien connu de la reine Nefretete, du Musée de Berlin (Fig. 72, Pl. 41). Le charme de l'expression qui en émane se passe de tout commentaire.

Si l'on peut dire qu'un corps a son expression propre, autant qu'un visage, ce corps, de l'University College de Londres (2) (Fig. 33. Pl. 15) est tout indiqué pour le prouver : les hanches assez fortes, sur lesquelles s'ajuste, d'une façon admirable, une taille fine, sont d'une main de maître.

Un des exemples les plus frappants du réalisme expressif de l'art

(1) Deuxième partie de cet ouvrage.

(2) Période amarnienne.

égyptien est le joueur de harpe, aveugle, du Musée de Berlin (Fig. 73, Pl. 42). Le regard est vague, et l'expression du joueur qui s'adonne sans réserve à son art, se trouve tout entière dans la bouche et le port de la tête.

L'expression du mouvement n'a pas échappé aux artistes égyptiens. Sur ce relief de Sakkhara (Fig. 28, Pl. 10), les danseuses nous donnent l'impression d'un réel balancement. On ne peut qu'admirer l'adresse de l'artiste qui sut capter le mouvement et le refléter sur la pierre.

Cette cuiller à fard (Fig. 74, Pl. 42), représentant un double motif du dieu Bès, nous prouve que les anciens Egyptiens savaient également tirer parti de l'expression grotesque.

\*\*\*

De ce qui précède on peut donc conclure que les anciens Egyptiens poussant leur utilitarisme religieux jusqu'à ses dernières conséquences, parvinrent à prendre en considération la valeur de l'expression. Ils dépassèrent leur point de départ intéressé, dans ce sens qu'il ne furent pas indifférents à ce qu'il y a d'absolu dans une expression.



## CHAPITRE V

## La perfection du travail et le fini de l'exécution.

Nombreux sont les exemples dans tous les domaines de l'art égyptien, dans lesquels la perfection du travail et le fini de l'exécution attirent notre attention admirative.

On pourrait, en un certain sens, considérer ces qualités d'une œuvre d'art comme accessoires : leur rôle se réduirait à augmenter l'effet artistique de cette œuvre, sans lui conférer une valeur proprement esthétique. Une œuvre peut, en effet, être bien finie, et pourtant ne témoigner que de la virtuosité de l'artiste.

Mais à considérer les choses de plus près, le problème peut se poser d'une tout autre façon.

La genèse même de la notion de « l'art pour l'art » va de pair avec les progrès de la technique; ces progrès sont eux-mêmes la conséquence de la recherche de la perfection du travail.

Là est, à notre avis, le point capital concernant le passage de « l'utile » au « désintéressé » en art. Ce sont les progrès de la technique qui donnent à un peuple le goût des belles choses et le désir de réaliser ces belles choses pour la seule joie esthétique qu'elles peuvent procurer.

C'est ce que nous pouvons remarquer en comparant entre eux les reliefs de l'Ancien et ceux du Nouvel Empire. On remarque que les formes humaines représentées dans les reliefs de la seconde époque thébaine sont d'une élégance et d'un charme extraordinaires que ne possèdent pas au même degré la plupart de celles de l'Ancien Empire. Pour expliquer ce phénomène il faudrait tenir compte de l'espace de temps qui sépare ces deux époques et où la technique a pu progresser à loisir. Le Moyen Empire est intéressant à ce point de vue; il marque, en effet, la période de transition où une bonne partie de cette évolution a dû s'effectuer.

## § 1.

*Relief. Statuaire. Architecture.*

Cette évolution continue, tendant vers une finition du travail de plus en plus parfaite, évolution allant de l'Ancien Empire jusqu'à la fin de l'art égyptien, n'exclut pas l'existence, dès les débuts de cet art, d'œuvres d'un travail minutieux. Le couteau de Gebel-El-Arak (Fig. 39, Pl. 20) et la stèle dite du Roi-Serpent (Fig. 75, Pl. 42) sont significatifs à ce sujet.

La statuaire de l'Ancien Empire nous offre parfois des exemples où les œuvres sont d'une perfection absolue. Un exemple pris entre la III<sup>e</sup> et la IV<sup>e</sup> dynasties nous aidera à prouver ce que nous venons d'avancer : la statue de Hemiounou (Fig. 76-77, Pl. 43-44) (1).

Nous ne reproduisons pas ici la statue en entier : une des mains et les pieds suffiront pour éclaircir le point qui nous occupe.

J. Capart fait remarquer à ce sujet :

« Dans la statue d'Hemiounou... l'exécution est celle d'un maître dont la science anatomique serait difficilement contestable. On a remarqué que les sculpteurs égyptiens montraient une certaine indifférence à traduire les formes du corps. Ils portaient tous leurs soins à l'exécution de la tête, le reste du corps ayant une valeur presque théorique de l'attitude. A ce point de vue, on pourrait affirmer que les corps des statues égyptiennes sont plus typiques que la tête (2). »

Nous pourrions ajouter que cette maîtrise dans l'exécution des détails anatomiques est l'indice d'un progrès dans la technique, qui lui-même conditionne l'évolution vers la perfection. Les ongles, les doigts et les orteils sont d'un travail si parfait qu'à eux seuls ils suffiraient à donner une réelle valeur artistique à la statue d'Hemiounou.

Une statue où toutes les qualités semblent s'être donné le mot, celle de la perfection du travail entre autres, est la statue de Nefrit (Fig. 6, Pl. 3) dont nous avons déjà eu l'occasion de parler.

Il en est de même du Scribe Accroupi du Louvre (Fig. 4, Pl. 2) où tout, les yeux, les oreilles, les épaules, le torse..., sont d'une parfaite réalisation et concourent à donner une des expressions les plus remar-

(1) J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, II. Pl. 11 et 12.

(2) *Ibid.*, p. 15.



quables de la statuaire égyptienne. Il n'y a que les mains et les pieds où le travail n'est, en quelque sorte, qu'ébauché.

La statue de panthère, dont nous avons déjà parlé à propos du réalisme de l'art égyptien (Fig. 50, Pl. 25), est également une œuvre où le fini du travail ne le cède en rien à la reproduction des formes naturelles.

Quant à la statue de Ramsès II du Musée de Turin (Fig. 78, Pl. 45), le fini de l'exécution est certainement pour une grande part dans l'admiration qu'elle provoque chez ceux qui ont pu la contempler.

La finition du travail de la perruque rehausse la valeur de cette tête royale en pâte de verre bleu, de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (Fig. 79, Pl. 45).

Mais les deux exemples de sculpture qui nous aideront le mieux à appuyer le point de vue qui nous occupe sont la figurine en ivoire de jeune fille du Nouvel Empire, de la collection de la Comtesse de Behague (Fig. 80, Pl. 46) et la statuette en bronze de la reine Koromana.

La première de ces figurines est une œuvre où le fini de l'exécution rivalise avec l'ingénuité de l'expression. Voici la description que nous en fait J. Capart :

« On dit que les peuples heureux n'ont pas d'histoire. Faut-il dire aussi que les plus admirables chefs-d'œuvre de l'art se passent aisément de commentaires ? La figurine en ivoire de la collection de Behague est une pure merveille et le fait de la regarder dispenserait de lire les volumes érudits sur l'art égyptien...

« C'est une jeune fille à peine adolescente... Plutôt princesse que servante, à en juger par la jolie perruque à bandeaux qui encadre si délicieusement le visage... (1) ».

La statuette de la reine Koromana date de la XXII<sup>e</sup> dynastie (Fig. 81, Pl. 47). Elle est particulièrement intéressante par la technique parfaite à laquelle étaient parvenus les Egyptiens anciens dans le travail du bronze.

M. Chassinat, dans la description qu'il en fait, insiste sur le fini de l'exécution et la beauté du travail de cette œuvre :

« ... Les connaissances techniques s'y révèlent complètes, dans le modelé, dans le détail de la décoration et dans l'agencement de la figure...

« L'ornementation de ce revêtement en faisait tout le charme. Elle lui donnait un aspect de richesse très remarquable... Le mélange des couleurs encore existantes produit un effet des plus agréables à l'œil.

(1) *Ibid.*, pl. 57 et p. 54.

« Le haut de la poitrine et une partie des bras sont masqués par un large collier à cinq rangs où le talent décoratif du damasquilleur s'est donné pleine carrière...

« L'électrum, l'or et l'argent y marient leurs couleurs un peu pâlies maintenant, avec une harmonie et un bon goût parfaits (1). »

Cette perfection des détails n'aurait pu être atteinte avec tant de maîtrise par les anciens Egyptiens si seules les valeurs utilitaires avaient pu les intéresser. Pour s'ingénier à exécuter une œuvre d'une telle finesse, ils ont dû être sensibles à la beauté du mélange harmonieux des couleurs, à la délicatesse et à la perfection du travail d'incrustation.

Les exemples ne manquent pas non plus en relief et en peinture. Une des œuvres les plus remarquables à ce sujet est cette inscription d'Amenemhat III, du Musée de Berlin (Fig. 82, Pl. 48). Chacune des petites figures fut l'objet du travail le plus minutieux et le plus soigné.

De même, cette peinture, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler (Tableau I). Aucun détail du dessin ne fut abandonné au hasard.

Quant au relief représentant une tête d'Amenemhat III (Fig. 83, Pl. 48), il mérite de retenir un moment notre attention. Le fini de l'exécution y produit un effet très original. Nous insisterons surtout sur la double rangée de colliers. Les nombreuses lignes parallèles les constituant, produisent un très heureux effet esthétique. Nous y constatons même quelque chose d'inattendu, un effet de raccourci : nous remarquons que chacun des objets formant le collier n'est pas reproduit dans sa plus grande dimension, ce qui aurait été plus conforme aux règles de l'art égyptien. Y a-t-il là un désir de produire un effet de perspective ou bien serait-ce une simple conséquence du fini de l'exécution et de l'effet décoratif obtenu par le rythme des lignes parallèles ? Nous penchons vers cette dernière hypothèse.

Dans le domaine de l'architecture, les Pyramides de Guizeh sont aussi bien finies qu'harmonieusement proportionnées. Au moment de leur construction, elles étaient couvertes d'une couche à base de calcaire qui, tout en les préservant de l'effet d'érosion, comblait les cavités et rendait ainsi les surfaces plus homogènes. (Cette couche superficielle est maintenant presque entièrement détruite. Il n'en reste que la pointe supérieure).

(1) E. CHASSINAT, *Une statuette de bronze de la reine Koromana*. Fondations Eugène Piot. Paris, 1897, p. 7 et sq.



Ainsi nous pouvons dire qu'en recherchant l'utile les Egyptiens parvinrent au Beau.

G. Jéquier remarque à ce propos : « Pour assurer la stabilité d'un édifice, il faut que les murs s'enchevêtrent les uns dans les autres de manière à former un tout homogène : dans les angles, les blocs constituant le mur ou le pavement de mur sont donc taillés de manière à empiéter sur le mur voisin, alternativement (1). »

Donc, dans les cas de ce genre l'utile mène directement, automatiquement, pourrait-on dire, au parfait. L'enchevêtrement des murs et leur empiètement les uns sur les autres, l'homogénéité et le poli des surfaces... ces qualités d'une bonne construction, tout en étant utiles pour la solidité d'un édifice, forment des facteurs contribuant en même temps à sa beauté. Beauté et Utilité se confondent dans ce domaine, et si nous ne pouvons dire au juste dans quelle mesure les Egyptiens étaient sensibles à cette beauté, nous constatons du moins sa présence dans leurs constructions.

Le souci du fini du travail est souvent très frappant dans la construction des obélisques. Voyons, par exemple, celui d'Héliopolis (Fig. 84. Pl. 48). Le soin avec lequel les figures... sont gravées, le fini des arêtes, la feuille d'or dont la pointe était couverte au moment de la construction... tout cela est d'une finesse et d'une perfection remarquables.

Quant aux colonnes et aux supports, eux aussi ont été l'objet des plus grands soins. Que ce soient des piliers décorés de la VI<sup>e</sup> dynastie par exemple (2), ou des colonnes papyrifformes de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (3), le fini du travail est d'une netteté admirable.

## § 2.

### Objets usuels.

Les Egyptiens anciens ne négligeaient pas non plus la facture des objets usuels.

Les peignes et les épingles étaient parfois d'un travail admirable. Un cliché donné par G. Bénédite nous renseigne sur ce point (4). Il nous dit dans le même ouvrage, à propos de l'épingle classée sous le numéro 44.410 b, datant de la XI<sup>e</sup> ou XII<sup>e</sup> dynastie :

(1) J. JÉQUIER, *Les éléments de l'architecture*, p. 31.

(2) J. CAPART, *L'art égyptien. Architecture*, pl. 55.

(3) *Ibid.*, pl. 100.

(4) G. BÉNÉDITE, *Objets de toilette*.

« *Technique* : Des plus remarquables, en ce qui concerne la figurine. Le détail y est d'une extrême minutie : yeux, narines, lèvres, cartilage des oreilles, pli du cou près des clavicules, pectoraux, modelé des bras défiant l'agrandissement à la loupe. Les bras et les pieds sont évidés. A noter dans le costume : les méandres décorant la ceinture, les nœuds formés par les pointes de la robe, sous les pectoraux, et le relèvement de la pointe du pan de droite, en bas et en avant, comme dans les statues les mieux traitées. Les pieds, les mains et le chapiteau sont moins soignés. L'artiste modèle mieux qu'il ne conduit la pointe à inciser... (1) »

A propos de l'épingle numérotée 44.411 : « *Technique* : Tournée et polie; la main exécutée avec soin; les ongles du pouce et de l'index, les seuls doigts entiers, sont finement marqués (2). »

Quant à l'épingle du numéro 44.412 : « *Technique* : la tête de gazelle est bien profilée, et sommairement mais exactement modelée... Pointe très effilée. Le corps de l'épingle est tourné et poli (3). »

Cette finesse de travail des objets usuels, déjà annoncée dès la période archaïque, restera par la suite une des caractéristiques des objets usuels et des bijoux...

Dans cette belle hache d'Amôsis I<sup>er</sup> (Fig. 85. Pl. 49), les moindres détails sont de véritables chefs-d'œuvre.

Le fini de l'exécution est également frappant dans ce fauteuil en cèdre avec garniture en or, du tombeau du roi Toutankhamon (Fig. 69. Pl. 39).

Quant à ces deux cuillers à fard, du British Museum (Fig. 86. Pl. 49), la délicatesse de leur travail (voir les coiffures) ne le cède en rien au rendu de l'expression.

Cet étui à miroir (Fig. 70. Pl. 40), en ivoire, est aussi un chef-d'œuvre de travail minutieux.

Ces vases (Fig. 66. Pl. 38), sont également d'une facture très soignée.

## § 3.

### Bijouterie et orfèvrerie.

Les Egyptiens ont encore excellé dans le domaine de la bijouterie et de l'orfèvrerie. Dès la période archaïque, le terrain y est préparé, pour ainsi dire.

(1) *Ibid.*, p. 17-18.

(2) *Ibid.*, p. 18.

(3) *Ibid.*, p. 18.



On croit difficilement que ces deux objets en or de Nega-El-Deir (Fig. 87. Pl. 50), aient appartenu à cette période. Non seulement les formes naturelles y sont bien reproduites, mais le travail est, là aussi, d'une finition parfaite.

Nous pouvons également à ce propos citer le faucon en or, de l'Ancien Empire (Fig. 24. Pl. 9), dont nous avons déjà eu l'occasion de parler : le bec crochu, les yeux brillants et presque vivants, tout y est d'une exécution parfaite.

Arrêtons-nous devant cette pièce d'orfèvrerie (Fig. 88. Pl. 50) : tout y est de la facture la plus soignée : la rosace, les lignes dentelées et parallèles qui l'entourent et qui représentent l'eau; les barques ainsi que les personnages ou les objets qu'elles portent : taureau, chevaux, oies; les fleurs qui entourent le tout comme une guirlande. L'ensemble est d'une grande délicatesse de travail.

La finesse de la ciselure de ces bijoux (Fig. 89. Pl. 51), en fait de véritables merveilles, quoiqu'elles appartiennent à un art déjà décadent.

## CHAPITRE VI

### Harmonie des proportions.

D'une façon générale, un être ou une chose sont agréables à regarder quand leurs proportions s'harmonisent entre elles. Le rapport harmonieux des proportions peut ainsi être considéré comme un critère de la beauté.

Les anciens Egyptiens ne furent pas indifférents à ce critère. Nous remarquons chez eux un penchant très net pour tout ce dont les proportions ne choquent pas notre regard.

#### *Beauté et assemblages des lignes géométriques.*

Les lignes géométriques sont belles en elles-mêmes ou par leurs assemblages.

Entre les deux lignes qui président aux combinaisons les plus variées : la ligne droite et la ligne courbe, cette dernière est, à notre avis, la plus belle. Sa trajectoire a quelque chose de souple, de gracieux même, qui contraste avec la rigidité de la ligne droite. C'est en ce sens qu'Hogard considère la ligne serpentine comme l'idéal de la grâce dans les arts plastiques (1).

\*  
\*\*

Le charme exquis qui se dégage des œuvres de certaines époques égyptiennes, peut trouver une part d'explication dans la prédominance de la ligne courbe.

Les chefs-d'œuvre de la période amarnienne, doivent, pour une bonne part, leur grâce et leur élégance à l'emploi fréquent de cette ligne.

Les lignes courbes prêtent leur forme onduleuse aux gestes gracieux

(1) Raymond BAYER, *L'Esthétique de la grâce*. Alcan, p. 19 (note 1).



des deux petites princesses (Tableau XII), du mur peint du palais d'El-Amarna. La douceur infinie qui se dégage de ce tableau est due, en grande partie, à la rencontre heureuse des lignes courbes qui se croisent sans se choquer. La façon dont l'avant-bras d'une des deux princesses est posé sur les genoux, la délicatesse avec laquelle elle caresse le visage de sa sœur, la finesse mélodieuse des doigts, le tout dégage comme une symphonie qui nous charme.

Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à ce relief (Fig. 90. Pl. 51) de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, représentant le roi Aménophis IV et la reine dans leur jardin. L'exactitude des détails anatomiques qui rend ce tableau d'un naturalisme exquis, a pu être obtenue grâce à la souplesse de la ligne courbe : celle-ci se prête, en effet, à toutes les nuances des formes et des gestes.

Les mouvements gracieux des œuvres de la période d'El-Amarna persisteront longtemps dans l'art égyptien, même après la réaction amonienne. Le dossier du trône de Toutankhamon (Fig. 91. Pl. 53), montre la reine légèrement penchée et, du geste le plus élégant, posant la main sur l'épaule de son époux.

Grâce à sa souplesse, la ligne courbe est la mieux indiquée pour fixer, autant que possible, le mouvement. Celui-ci est insaisissable, par son essence même. On ne peut se donner l'illusion de le capter et de le fixer dans le temps, qu'en dessinant sa trajectoire dans l'espace. La ligne courbe est la plus capable, grâce à la projection spatiale qu'elle nous fournit du mouvement, de nous donner l'illusion d'en tracer la trajectoire. Ce relief de Sakkara (Fig. 25. Pl. 10), représente des danseuses et des musiciennes en pleine action. Les mouvements sont saisis sur le vif et rendus avec une étonnante maîtrise.

L'harmonie de la ligne courbe prête également sa trajectoire mélodieuse à ces miroirs en métal (Fig. 92. Pl. 53). Sur un des motifs, la figurine portant le miroir a l'avant-bras et la main fondus en un seul arc de cercle, de l'effet le plus réussi.

Les Egyptiens ont également obtenu les ensembles les plus gracieux en combinant les lignes différentes : droites et courbes, avec des points, des motifs naturels, etc. Nous y reviendrons plus loin.

Retenons cependant dès maintenant, que dans leurs assemblages des lignes géométriques, les anciens Egyptiens firent preuve d'une grande ingéniosité.

Partant des éléments très simples, fournis par la nature : le point, la ligne droite et la ligne courbe, ils surent en tirer les combinaisons les plus belles et les plus variées.

Nous pouvons, à ce propos, donner les raisons pour lesquelles nous supposons que les anciens Egyptiens n'étaient pas indifférents aux valeurs esthétiques.

Il y a art, en effet, quand certains phénomènes sont exprimés selon des lois particulières et où prennent part, d'un côté, les données de la nature, de l'autre, l'apport individuel et social de l'artiste. De tels modes d'expression peuvent être considérés comme ayant une valeur artistique et comme destinés à satisfaire des besoins esthétiques. Or, nous avons vu que pour créer leurs œuvres d'art, les Egyptiens prirent leur point de départ dans les données de la nature : le point, la ligne droite et la ligne courbe. A l'aide de ces données naturelles, ils surent réaliser des formes où leur ingéniosité joue un très grand rôle. Ces formes furent exécutées d'après leur méthode et leurs moyens propres.

Nous sommes donc en présence des facteurs importants qui, d'après notre définition de l'art, permettent d'attribuer aux œuvres artistiques égyptiennes une valeur proprement esthétique : d'une part, les données de la nature, d'autre part, l'apport individuel et social de l'artiste (y compris la technique).



## CHAPITRE VII

## La variété dans l'art égyptien.

Un des reproches qu'on entend adresser le plus souvent à l'art égyptien est celui de sa monotonie, son uniformité. S'il est vrai, comme le dit G. Maspero, que « le plus grand nombre des visiteurs ne rapporte d'une promenade à travers les musées ou les ruines que la sensation d'une impersonnalité collective (1) », cela s'explique par le fait que la majorité des visiteurs sont frappés, avant tout, par les cadres et les limites imposés à cet art, et non par son contenu véritable. Ce n'est qu'en replaçant les œuvres dans leur moment historique, que leur véritable sens se révèle et qu'on arrive à découvrir une grande variété, qu'une visite de quelques heures aux musées ne fait guère soupçonner. L'art égyptien est, en effet, varié dans sa méthode, varié dans les dimensions qu'il accorde à ses créations, varié dans les thèmes de son inspiration.

## § 1.

*Variété dans la méthode.*

Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, les Égyptiens ont eu une prédilection très marquée pour la loi dite « de frontalité ». D'après cette loi, grâce aux systèmes de rabattements ou projections (projections verticales ou horizontales et diverses combinaisons de ces deux modes de rabattements), ils tâchaient de représenter les êtres et les choses dans leur plus grande surface et avec leurs caractères prédominants.

Cette méthode impose à l'art un certain nombre de modes qui, aussi variés que puissent en être les combinaisons, sont forcément limités. Ces modes, en nombre restreint, impriment à l'art un certain caractère d'uniformité.

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, p. 307.

Mais la « loi de frontalité » ne fut pas suivie à la lettre et de la même manière pendant toute l'histoire de l'art égyptien.

Elle fut le plus strictement suivie à la période de l'Ancien Empire. Et encore, dès cette époque, certaines innovations s'annoncent déjà : dans une scène de chasse d'un tombeau de Sakkara (Fig. 94. Pl. 54), le mouvement de la tête d'une des biches qui se retourne, réalise un phénomène de raccourci.

Au Moyen Empire, les tendances s'éloignant de la loi de frontalité sont encore plus marquées. Dans le petit groupe de lutteurs de la collection von Bissing (Fig. 30. Pl. 13), l'artiste, voulant donner aux deux combattants l'expression tendue de l'effort, a complètement négligé la loi de frontalité.

De même, sur ce mur peint d'un tombeau de Béni-Hassan (Fig. 49. Pl. 24), le mouvement des épaules du paysan, tirant l'antilope en arrière, produit presque un effet de perspective.

C'est particulièrement au Nouvel Empire que de nombreuses innovations se font jour. L'emploi de « l'échelon » peut être considéré comme une première étape vers l'emploi du raccourci proprement dit. Les deux figures (Fig. 5. Pl. 3 et Fig. 93. Pl. 54) montrent comment l'emploi de l'échelon donne une sorte d'illusion optique, semblable à celle produite par la perspective. On a même des exemples d'application de la méthode de la perspective, telle que l'ont conçue les premiers Grecs : par exemple la serveuse qui offre du vin à l'invitée (Fig. 95. Pl. 55) est dessinée selon les lois de la perspective ; de même, les danseuses de la peinture du British Museum. Il est vrai que c'est surtout dans le domaine profane que l'on remarque cette indifférence à l'égard de la « loi de frontalité ». Néanmoins, l'art profane exerça une certaine influence, à ce sujet, sur l'art officiel et religieux.

La statuette de nègre (Pl. 52) (1) est significative à ce sujet.

Elle représente un nègre qui dort. On ne sait pas à quelle époque exacte l'attribuer. Mais elle appartient probablement au Nouvel Empire. Nous sommes portés à faire cette hypothèse, car à cette époque, le réalisme et le naturalisme des formes conduisent naturellement les artistes à un certain affranchissement vis-à-vis de la loi de frontalité.

L'artiste qui réalisa l'œuvre qui nous occupe ne tint aucun compte de

(1) J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*. Paris, 1931, pl. 39. Statuette de nègre. Hauteur : 9 cm. 5, calcaire Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhag.



cette loi. Le réalisme de l'attitude est plutôt de caractère visuel et produit un véritable effet de perspective. La pose penchée, faisant que la tête ainsi que les deux mains sont confortablement posées sur l'un des deux genoux relevé, est une sorte de défi à la loi de frontalité. La torsion de la taille autour des hanches fait que la ligne menée des épaules à la ligne de base, au lieu de former un angle droit avec cette dernière, forme un angle beaucoup plus petit que 90°.

A considérer la statuette de dos, la dissymétrie des deux côtés d'une ligne médiane idéale, n'est pas moins flagrante.

C'est particulièrement la torsion de la tête autour du cou qui penche presque tout le poids de la statuette vers l'un de ses côtés. Le mouvement de la tête et des épaules nous mène bien loin de la loi de frontalité.

La pose même du visage lui enlève toute symétrie : en appuyant le menton sur les mains, le nègre a le visage boursoufflé d'un côté, et, au contraire, dégagé de l'autre.

L'ensemble est d'un tel réalisme visuel, que cette statuette peut être considérée comme une des œuvres les plus originales de l'art égyptien.

\*  
\*\*

Cette statuette de vieille esclave portant un vase énorme (Fig. 149, Pl. 79) (1), et probablement assez lourd, mérite également d'attirer notre attention. Le mouvement de la tête qui se relève avec peine pour maintenir l'équilibre du corps fut réalisé sans tenir aucunement compte de la loi de frontalité. Le bras droit se relève pour faire contrepoids à la lourdeur du vase qui pèse sur l'épaule gauche. Les pas avancent prudemment pour éviter le moindre faux mouvement. Le visage avance en une expression tendue. Le tout obéit au réalisme visuel le plus intransigeant. Une double torsion du corps, l'une autour des hanches, l'autre autour du cou, enlève toute possibilité à une ligne droite médiane, telle que l'aurait exigée la loi de frontalité.

\*  
\*\*

Mais la statuette qui mérite le plus d'attirer notre attention est celle représentant un porteur, du Cabinet des Médailles à Paris (Fig. 150,

(1) J. CAPART, *Propos sur l'art égyptien*. Fig. 22.

Pl. 79) (1). Le mouvement de torsion ne caractérise pas une ou deux parties du corps, mais celui-ci tout entier. Le mouvement global du corps qui vient juste de soulever le poids est d'un réalisme visuel tel qu'il porte à croire à sa propre réalité. La dissymétrie des deux côtés d'une ligne droite médiane est si frappante que la statuette, vue de dos, a la partie droite du buste deux fois plus courte que celle du côté gauche. L'épaule gauche se relève pour soulever le poids, celle droite s'abaisse pour maintenir l'équilibre, le buste subit une importante rotation en avant, l'ensemble en contradiction flagrante avec la loi de frontalité.

\*  
\*\*

Cette variété de l'art égyptien, que nous venons d'appuyer à l'aide de quelques exemples de statuaire, se rencontre également en relief ainsi que dans d'autres modes de réalisation artistique.

Tel ce bas-relief de l'époque d'Aménophis IV (Fig. 151, Pl. 80) (2), du Musée de Leide, offrant un exemple de l'intrusion furtive de la perspective près de la méthode frontale : en effet, si les yeux sont dessinés de face sur des visages de profil, le buste de l'enfant à cheval sur l'épaule de sa mère est bien de profil, de même que le reste du corps (sauf la main qui est rabattue).

\*  
\*\*

Nous pouvons enfin faire une remarque à propos de cet Ostrakon de la collection Fl. Petrie de l'University College (Fig. 152, Pl. 81) (3). Il représente : « un jeune paysan partant pour faire fortune, son bagage sur le dos. La délicate gaucherie rustique de sa face levée, ses cheveux plats, font de cette esquisse de caractère une des meilleures qui aient été trouvées (4) ».

Les yeux et le buste sont rabattus de face sur un corps de profil. Mais un effet de perspective est produit par le fait que le pied gauche avance légèrement au-dessus du pied droit et qu'il n'est pas dessiné sur la même ligne horizontale. Une représentation visuelle de la route est ainsi esquissée.

(1) *Ibid.*, p. 21.

(2) J. CAPART, *Recueil de Monuments égyptiens*. Bruxelles, 1902. Première série. Pl. XXXV.

(3) *Ibid.*, 2<sup>e</sup> série. Bruxelles, 1905. Pl. XC (Tesson de poterie. Hauteur 0 m. 915; largeur 0 m. 16).

(4) *Ibid.*



## § 2.

*Variété dans le choix des dimensions.*

On a vu que les Egyptiens savaient varier les dimensions de leurs œuvres. En effet, ceux qui construisaient les Pyramides, faisant ainsi preuve d'une sorte de prédilection pour le colossal, surent apprécier des œuvres de très petites dimensions. Ils connurent ce que nous appelons aujourd'hui le « bibelot ». Les objets de toilette des dames égyptiennes étaient parfois de véritables joujous : cuillers à fard (Fig. 96, Pl. 55), miroirs ou étuis à miroir (Fig. 92. Pl. 53 et Fig. 70. Pl. 40) étaient souvent d'une grande finesse de travail et d'une inspiration des plus fantaisistes.

La délicatesse de ces petits objets produit un certain étonnement quand on songe que le même peuple qui les a aimés, a construit les Pyramides dont les dimensions sont : 148, 208 m. de haut, 230, 805 m. de base (chacun des quatre côtés) (1), et les colosses de Memnon qui mesurent 23 mètres de haut.

On ne peut s'expliquer l'amour du peuple égyptien pour des objets de dimensions et de natures si différentes qu'en admettant chez ce peuple une grande fantaisie d'imagination et un goût très varié.

## § 3.

*Variété dans l'interprétation des thèmes.*

Dans une conférence intitulée « La variété dans l'art égyptien (2) », M. Jean Capart prenant comme exemple le thème du *lotus*, a démontré que, malgré l'uniformité des thèmes dans l'art égyptien, les airs y sont variés. Il est d'avis que ces thèmes, d'origine utilitaire, magique et symbolique, protection du propriétaire, etc., deviennent, à la longue, par l'usage de plus en plus décoratifs. Ainsi est né, chez les anciens Egyptiens, le besoin très prononcé d'ajouter à ce qui les entoure, la beauté et la grâce des fleurs.

On peut dire que l'art devient désintéressé chaque fois qu'à l'intention magique et utilitaire se substitue une intention de pure décoration.

(1) M.-C. GHYKA, *L'Esthétique des proportions*, p. 346.

(2) Conférence prononcée à l'Ecole du Louvre le 2 février 1939.

Cette substitution a été confirmée par de nombreux exemples cités par M. Jean Capart : vase en or du Musée du Caire, décoré de lotus; calice en or, trouvé dans la tombe d'une reine de la XIX<sup>e</sup> dynastie, représentant une fleur qui s'ouvre. La tige du lotus s'élargit en bas et se termine par un autre motif floral; calice en émail dont le bas est en forme de chapiteau renversé; vase du Louvre dont la partie supérieure est carrée; calices décorés au maximum, etc.

M. Jean Capart a insisté sur la très grande variété d'interprétations de ce thème du lotus.

\*\*\*

Il nous est possible de faire une étude de ce genre sur les colonnes égyptiennes : le thème floral qui donna naissance au chapiteau fut de l'emploi le plus varié et souvent le plus fantaisiste.

G. Jéquier explique comme suit les termes l'origine du thème du chapiteau :

« Comme support, le palmier plus ou moins équarré a donné naissance à la colonne cannelée, dite « protodorique »... Les autres ordres anciens, le lotiforme et le papyriforme ne dérivent pas du tronc du palmier, mais des colonnettes légères employées pour les petites constructions; ces supports étaient de simples perches, des piquets droits plus ou moins épais, en haut desquels on attachait des fleurs en certaines occasions (1). »

Quelle qu'ait été l'origine de l'inspiration du chapiteau, toujours est-il vrai que ce thème fut l'objet d'interprétations très variées.

\*\*\*

Dès l'Ancien Empire, la colonne se terminant en feuilles de palmier est déjà stylisée et d'un effet très ornemental : telles les colonnes en granit du temple de Sahouré. Au-dessous du chapiteau, cinq bandes horizontales entourent les feuilles de palmier.

\*\*\*

Mais c'est surtout le Nouvel Empire qui nous fournit les exemples les plus variés de formes données au chapiteau.

(1) G. JÉQUIER, *Les éléments de l'architecture*. Reims, 1924, p. 7-8.



Les nombreuses colonnes de la salle hypostyle du Temple de Louxor offrent un aspect particulier : les cannelures du chapiteau continuent en quelque sorte celles de la colonne entière; elles en sont séparées par une large gaine, surmontée d'une boursofflure qui constitue la base du chapiteau proprement dit.

Les chapiteaux du temple d'Amenophis III, à Louxor, en forme de cloche renversée, rappellent l'ombelle du lotus, fortement stylisée.

Dans la salle hypostyle du temple de Khonsou, à Karnak, la forme de chapiteau dont nous venons de parler, est renversée, produisant ainsi l'effet d'une véritable cloche. L'effet n'est pas très heureux, car l'aspect de la colonne en est alourdi.

La même remarque peut être faite à propos des colonnes de la salle hypostyle du roi Ramsès II, à Karnak. Cependant, le contour inférieur des chapiteaux s'étant arrondi, ils sont, par ce fait, plus unis avec le reste de la colonne, et l'effet en est plus heureux.

A la période amarnienne, le bas du chapiteau s'arrondit davantage encore, de telle sorte que la colonne acquiert plus d'unité et devient ornementale.

Un goût excessivement prononcé pour l'ornementation a fait qu'au Nouvel Empire on se soit plu à exagérer le décor des colonnes. De telle sorte que certaines colonnes ont, pourrait-on dire, plusieurs chapiteaux posés l'un au-dessus de l'autre, le tout surmonté du linteau et de la gorge. Ces quatre colonnes (Fig. 97, Pl. 56) (1) nous renseignent à ce sujet.

\*  
\*\*

Les colonnes de la Basse-Epoque sont également très chargées. D'autant plus que le motif floral se complique parfois d'autres nouvelles inspirations.

Au temple de Philae, on trouve des colonnes aux chapiteaux dits hatoriens (Fig. 98, Pl. 57). Quoique excessivement chargées, l'effet en est des plus pittoresques. Au-dessus de la colonne proprement dite, la séparant du chapiteau, se trouve une série de cannelures verticales, soit arrondies, soit angulaires, représentant un faisceau de tiges. Au-dessus

(1) J. CAPART, *L'art égyptien. L'architecture*, I, pl. 152.

de ce faisceau, les sépales et les pétales de la fleur forment une ou plusieurs ombelles superposées.

Le chapiteau constitué par les éléments dont nous venons de parler, est surmonté à son tour de deux pièces carrées. Une de ces deux pièces (l'inférieure) a chacun de ses quatre côtés garni, en relief, d'une tête de la déesse Hathôr.

Comme on peut le constater, la variété ne manque pas dans la décoration de ces colonnes : sur les quatre, représentées sur la figure, on a trois motifs différents, et tous très décoratifs.

D'autres colonnes, également du temple de Philae (Tableau XIII), mais non surmontées du motif hatorien, sont, de ce fait, beaucoup plus simples. Les chapiteaux, d'inspiration florale, diffèrent cependant l'un de l'autre par une grande diversité d'interprétation.

Au kiosque de l'île de Philae, les chapiteaux de motif floral sont surmontés de piliers qui les séparent du linteau. L'ensemble est d'une charmante coquetterie.

Des modèles de chapiteaux sculptés, du Musée de Berlin (Fig. 99, Pl. 58) (les deux en haut et celui de gauche en bas) montrent comment les nuances les plus diverses peuvent changer totalement l'aspect d'un même motif. L'effet est si différent d'un chapiteau à l'autre, qu'on arrive à se demander si une même inspiration est à l'origine de leur réalisation.

Le faisceau de bandes verticales, indiquant les tiges, se trouve sur les trois figures, confirmant ainsi l'identité du motif. Cependant la réalisation en est différente, d'un motif à l'autre : la figure en haut et à gauche présente des cannelures assez larges et assez espacées; celle de droite (en haut) a des faisceaux, chacun composé de cinq cannelures consécutives et séparé du faisceau suivant par un assez grand espace; la figure du bas (gauche) a un faisceau formé d'une série de cannelures verticales, non arrondies, mais formées chacune de deux plans qui se coupent, d'un effet très réussi.

En dehors des faisceaux de tiges, les sépales et les pétales ont été traités de manières différentes sur les trois chapiteaux.

\*  
\*\*

Pour saisir la véritable portée de l'art égyptien, on ne peut donc se contenter des limites étroites où on a souvent voulu restreindre son domaine.



Comme on a pu le constater au cours de ce paragraphe, si les thèmes de l'art égyptien ne furent pas en très grand nombre, les interprétations diverses qu'on a su donner à chacun de ces thèmes, sont une preuve suffisante d'une certaine initiative et d'une imagination féconde des artistes égyptiens.

---

#### QUATRIÈME PARTIE

---

### Les Œuvres dégagées de tout utilitarisme



## CHAPITRE I

### Edifices fragiles, non faits pour durer.

*Edifices fragiles non faits pour durer : les palais (1), résidences sans caractère religieux ; l'ornementation y tient une place très grande, témoignant du plaisir qu'on y trouvait.*

#### § 1.

Les palais des rois et des princes égyptiens étaient des édifices fragiles : aucune idée de durée ne présidait à leur construction. Ils étaient destinés à disparaître avec ceux qui étaient appelés à y demeurer. On n'avait d'autre but, en les construisant, que de garantir à leurs habitants une vie agréable et heureuse.

Est-ce à dire que les Égyptiens renonçaient au désir de perpétuer leur existence ou de la prolonger autant que possible ? C'est là une toute autre question. L'aspiration à l'éternité fait partie d'un domaine essentiellement différent. Ils faisaient une distinction assez nette entre la vie terrestre et celle d'outre-tombe. L'une, pour être confortable et pleine d'agréments, pouvait pleinement se réaliser dans des palais fragiles, empreints d'une atmosphère toute de gaieté et de beauté. L'autre, émanant essentiellement du désir de perpétuité, exigeait avant tout la solidité : les temples et les tombeaux, bravant jusqu'à nos jours le pouvoir destructeur du temps, en sont les merveilleux témoins.

Nous avons déjà eu l'occasion de parler des tombeaux et des temples, qui sont du domaine utilitaire de la religion.

Il s'agira, dans ce chapitre, des innombrables valeurs esthétiques rencontrées dans les palais (2).

(1) Parmi ces édifices fragiles, faits pour l'habitation, les palais sont ceux que nous connaissons le mieux. Sauf quelques rares exemples de maisons, c'est particulièrement des palais que nous nous occuperons.

(2) C'est dans les palais que la théorie de « l'art pour l'art », telle que nous l'entendons, peut trouver une application incontestable ; là où les édifices sont construits en vue de procurer au roi ou au prince qui l'habite, le summum de plaisir, esthétique ou autre, la question de l'utilité religieuse ne se pose plus :

« Les palais... n'étaient pas destinés à durer beaucoup plus longtemps que les sou-



Avant de nous occuper de ces valeurs désintéressées, nous aurons à nous poser la question s'il n'existe pas, à côté d'elles, certaines valeurs d'ordre utilitaire.

Nous venons de dire qu'on cherchait à doter ces palais d'un maximum de confort. Or, si l'on entend par confort ce qui peut contribuer au bien-être matériel, ce terme peut impliquer un certain sens utilitaire. En effet, un objet n'est pas confortable en lui-même, mais par rapport au bien-être qu'il nous procure.

Il semblerait donc que nous retombons ainsi dans le domaine de l'utile. Avec cette seule différence que l'utilité recherchée dans les temples et les tombeaux était une utilité religieuse et d'outre-tombe, et celle dont il s'agit ici, une utilité terrestre ou profane.

La recherche du confortable est évidemment, en un certain sens, une recherche de l'utile. Il faut se rappeler cependant qu'il s'agit là d'un utilitarisme nettement différent de celui des temples et des tombeaux. En effet, la recherche du *confortable* se confond très souvent avec celle de l'*agréable*. Cette dernière, d'un caractère plutôt esthétique, communique sa valeur désintéressée à la recherche du confort qui lui est souvent associée.

Un exemple éclaircira ce point. Le plan du palais de Meri-Ra (Pl. 59. Fig. 104), grand prêtre d'Aton à Tell-El-Amarna, a été préparé, non seulement pour garantir au maître beaucoup de confort, mais aussi pour offrir à sa vue de belles perspectives. Le bassin carré, dans le jardin proprement dit (en haut, à gauche), et les deux bassins rectangulaires, à l'entrée du palais, entourés d'arbres, offraient sans doute des spectacles très agréables aux yeux. Les arbres étaient « fixés dans des rondins particulièrement grands... (1) » ou bien aussi dans des sceaux, portant « ornements ou petits trous pour faire égoutter l'eau inutile ». Ces arbres couvraient sans doute de leur ombre les endroits ensoleillés, comme le fait remarquer L. Klebs, et étaient donc utiles à quelque chose. Mais les sceaux *décorés* dans lesquels on les fixait trahissent un penchant pour l'ornementation. Le confort et l'agrément se rencontrent souvent

verains qui les avaient bâtis : la solidité et la durée de l'édifice avaient moins d'importance que le luxe de l'aménagement. Là, les sols pilonnés étaient revêtus d'une épaisse couche de stuc à base de plâtre sur lequel, comme sur les parois, on peignait en couleurs vives des figurations charmantes de fantaisie et d'imprévu : étangs remplis de poissons, buissons et touffes de plantes autour desquels volent des oiseaux et où s'ébattent des animaux de toute sorte... » G. JÉQUIER, *Les éléments de l'architecture*. Reims, 1924, p. 47.

(1) L. KLEBS, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*, p. 31.

associés dans un même objet. L'harmonie dans le plan de construction est aussi un indice de recherche des belles proportions en même temps que du maximum de confort pour le maître :

La reconstruction de cette façade (Pl. 59. Fig. 102), par G. Maspero, nous démontre qu'aucun élément de construction n'était disposé au hasard, mais en vue de l'harmonie de l'ensemble.

La beauté du paysage, entendue dans son sens le plus profane, fut hautement appréciée par les anciens Egyptiens. Telle cette vue magnifique (Pl. 59. Fig. 103), rehaussant la splendeur du palais de la reine Tii.

Néanmoins, l'architecture religieuse exerça une certaine influence sur les constructions profanes. La fig. 104 (Pl. 59), nous montre des portiques ayant la forme de pylônes, ce qui nous fait penser à une entrée de temple. Faut-il conclure de là que certaines valeurs propres à l'utilitarisme religieux se soient introduites dans les constructions profanes ? Il ne semble pas qu'il en ait été ainsi. Il y a là une transposition de certains caractères du style religieux dans le style profane par un simple phénomène d'habitude esthétique. Un exemple pris dans les constructions de l'Égypte contemporaine éclaircira ce point : une maison fut construite dans la rue des Pyramides, à Guizeh, il y a une quinzaine d'années, où la porte d'entrée est encadrée de deux grands pylônes imitant exactement les pylônes des temples anciens. Ces formes inspirées des constructions antiques ne furent choisies que parce qu'on les trouvait belles. Un tel choix fut fondé sur des valeurs d'esthétique pure.

L'intérieur des palais prouve un penchant des anciens Egyptiens pour le beau, l'élégant, le gracieux. Ce goût se révèle aussi bien dans l'aménagement des jardins et le culte des fleurs que dans l'emploi fréquent de la peinture, la décoration et l'ornementation.

## § 2.

### *Les jardins et les fleurs.*

Les jardins des palais furent l'objet des plus grands soins, preuve éclatante de l'agrément que les anciens Egyptiens y trouvaient. Les jardins qui nous serviront d'exemples sont ceux du Nouvel Empire, car il faut descendre jusqu'à cette époque de l'histoire de l'Égypte pour en



découvrir des traces, comme le fait remarquer L. Klebs. « Les seules images conservées sont dues aux nobles d'El-Amarna qui, dans leurs chambres cultuelles avaient fait peindre le palais, et occasionnellement le jardin, royal, pour bien démontrer que de leur vivant ils y avaient accès (1). »

Dans la (fig. 105, planche 60), nous constatons que le jardin avec ses arbres, son bassin et ses fleurs, occupe une place beaucoup plus importante que la maison elle-même. D'où l'importance de ce jardin. Dans la description de celui du palais d'Akhenaton, L. Klebs insiste sur l'amour des anciens Egyptiens pour les jardins et les fleurs; ce culte des fleurs et des belles choses témoigne d'un certain goût pour les jouissances terrestres, et nous révèle un aspect très curieux de leur nature (Fig. 106. Pl. 60).

« Un jardin intérieur donnant sur le Nil, ayant beaucoup d'arbustes et de fleurs... On voit encore des jardiniers ayant fait des *bouquets* et les transportant sur une sorte de civière vers le palais, dont le portique représente la limite arrière du jardin... (2) »

Ces bouquets destinés au palais, servaient sans aucun doute à la décoration, destination toute esthétique et désintéressée.

Ces bouquets comprenaient, d'après L. Klebs, non seulement des lotus et des papyrus, consacrés depuis l'Égypte ancienne, mais des fleurs d'origine étrangère.

« Dans le Nouvel Empire, les plantes du lotus et du papyrus ne jouent pas seulement un rôle en elles-mêmes, mais réunies à d'autres fleurs en bouquets; la couronne tressée ainsi que le bouquet... (un bouquet fait de tiges de papyrus, de diverses fleurs et de fruits...) sont tellement à la mode qu'on est porté à se demander s'il ne s'agit pas d'influences étrangères. Thoutmôsis III portait grand intérêt aux fleurs et aux plantes étrangères, et de là on pourrait conclure que... l'art des jardins atteint un degré beaucoup plus élevé (3). »

Ce culte des jardins et des fleurs devait bientôt dépasser le domaine profane et s'introduire furtivement dans celui des croyances religieuses. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, l'éternité, pour les anciens Egyptiens, était une continuation immédiate de la vie terrestre. Il leur arrivait de transposer leurs besoins humains dans la vie de l'au-

(1) L. KLEBS, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*, p. 31.

(2) L. KLEBS, *ibid.*, p. 31.

(3) *Ibid.*, p. 40.

delà, telle qu'ils se la représentaient. Parmi ces besoins terrestres, il y en avait qui étaient de caractère désintéressé, tel le culte des fleurs.

Les Egyptiens, attribuant aux êtres divins des besoins analogues aux leurs, les temples ne tardèrent pas, à leur tour, à avoir leurs jardins. Par exemple le jardin de la reine Hatshepsout à Deir-El-Bahari, et celui de Ramsès III, à Medinet Habou.

Une description du jardin du temple de la reine Hatshepsout est donnée par L. Klebs :

« Les dieux aussi voulaient avoir leurs jardins et leurs bosquets; on peut le conclure du fait que la reine Hatshepsout, conformément au vœu de son père Amon, organisa l'expédition de Pount, en vue de procurer pour les trois terrasses de son temple à Deir-El-Bahari, des arbres d'encens et de myrrhe. Ce jardin se développa magnifiquement, à juger d'après les images sur les murs du temple (1). »

Les fleurs devaient passer de l'usage profane à l'usage religieux et jouer un rôle assez important dans le culte.

« ... On les (fleurs) réunissait en bouquets, ... en guirlandes, et on en décorait les temples, les tombeaux et... les maisons; on les déposait comme bouquets légers dans les cercueils des morts... (2) »

Ainsi la coquetterie et le charme élégant des palais devaient se refléter dans les temples. La fig. 107 (planche 60), montre un jardin de temple avec ses plantes, ses bassins, ses fleurs et ses bouquets. L'offrande y est avant tout un riche bouquet de fleurs. L'ensemble baigne dans une atmosphère de beauté gaie et fleurie (3).

(1) *Ibid.*, p. 32.

(2) *Ibid.*, p. 40.

(3) Le lotus fut la fleur la plus en vogue chez les anciens Egyptiens. On pourrait se demander si cette fleur ne fut justement tant appréciée que pour sa valeur sacrée ou symbolique. Or, comme le fait remarquer H. SCHÄFER (*Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1930, p. 24) :

« Le papyrus et le lys sont des plantes héraldiques;

Le papyrus est en rapport avec la déesse Hathor.

Le lotus est sans signification symbolique ».

Comme le remarque également H. SCHAEFER [*Ibid.*] :

« Des fleurs comme ornement de la vie sont relativement rares jusqu'à la 5<sup>e</sup> dynastie. Mais dès cette époque on ne trouve guère de table, guère de nature morte sans lotus, guère de convive qui ne respire le parfum du lotus... »

Avec le Nouvel-Empire, l'emploi ornemental du lotus augmente de plus en plus.

On ne peut donc s'expliquer le goût des anciens Egyptiens pour le lotus que par l'effet décoratif de cette fleur. D'autant plus que, grâce à la stylisation qu'ils lui firent subir, ils en ont tiré l'effet le plus ornemental.



Le culte des jardins et des fleurs aurait, à notre sens, une origine plutôt esthétique. Au lieu de prendre naissance dans le domaine religieux, c'est sa propre influence qui se reflète, au contraire, sur ce domaine.

## § 3.

*Emploi de la peinture dans les palais.*

La fragilité de la peinture était en contradiction avec les exigences des croyances religieuses : la solidité, la résistance. Cette fragilité devait restreindre l'emploi de la couleur dans l'art religieux, en général.

Le fait que la peinture ait été largement employée dans les palais prouve que nous sommes là dans un domaine indépendant et très différent du domaine religieux.

Dans les palais, l'utilitarisme d'outre-tombe étant éliminé, les valeurs esthétiques jouent le plus grand rôle. Là, les Egyptiens se plaisaient à oublier la mort, à jouir de ce que la vie offrait de plus agréable et de plus beau. Non seulement des guirlandes de fleurs décoraient leurs salles, mais les peintures les plus gaies et les plus tapageuses en ornaient les murs et les pavements.

Un relief peint représentant le roi Aménophis IV et la reine, nous montre ce couple royal dans un jardin. La reine présente à son époux des fleurs, et de l'ensemble se dégage une réelle joie de vivre. (Fig. 90. Pl. 51.)

Un mur peint du palais d'El-Amarna (Tableau XII), représente deux jeunes princesses royales, confortablement installées sur des coussins. Elles donnent l'impression de se laisser vivre. Les couleurs ajoutent à la jeunesse et à la grâce des gestes.

Les pavements et les plafonds peints des palais du Nouvel-Empire méritent une attention particulière. Seul le goût du luxe et de la beauté pouvait pousser les souverains de Thèbes à faire des pavements de leurs palais de véritables chefs-d'œuvre de dessin et de peinture.

Avant la période amarnienne, les parents d'Aménophis IV avaient déjà décoré de peintures les pavements de leurs palais. Les dessins des pavements peints que nous reproduisons à la (fig. 108, planche 61), sont d'un exquis naturalisme.

Les pavements d'El-Amarna couverts de peintures étaient d'une richesse et d'une beauté remarquables.

Les fig. 109-110 (planche 61), nous attestent que dans la décoration de ces pavements, la richesse de l'ensemble allait de pair avec la perfection des détails.

## § 4.

*Décoration des palais.*

Dans ces habitations faites pour rendre la vie agréable, la décoration jouait un rôle des plus importants. En effet, là où la fragilité n'était pas considérée comme un inconvénient, on pouvait se permettre le luxe d'objets légers, dont le but était uniquement d'embellir et d'égayer un intérieur. Les banderoles que nous remarquons au-dessous des chapiteaux (Pl. 62. Fig. 111-112), (les deux registres du milieu), ne pouvaient servir qu'à rompre la monotonie des salles, grâce à l'éclat de leurs couleurs.

Ces banderoles sont dessinées d'après la méthode propre au dessin égyptien : elles sont représentées dans leur plus grande surface; ceci est obtenu grâce à un système de rabattement. Même quand le palais est vu de côté, les banderoles sont rabattues et vues de face, ce qui nous permet de voir leur plus grande partie. On s'intéressait à relater, par le dessin, en même temps à obtenir sur leur surface la plus étendue, leur plus grand effet esthétique.

Aucun détail pouvant ajouter à la beauté de l'habitation ne fut négligé. La preuve nous est donnée par cette colonne papyriforme fasciculée à chapiteau ouvert (Pl. 63. Fig. 113). L'harmonie de ses lignes géométriques : lignes parallèles, échelons ou formes plus fantaisistes est d'un effet agréable; si le tout est bien un peu surchargé, l'intention esthétique ne s'y révèle pas moins nettement.

On décorait de même l'extérieur des maisons et des palais. La (fig. 117, planche 63), représente le hall d'une maison d'El-Amarna : les portes et les fenêtres sont bien finies et décorées de lignes parallèles; les colonnes dont les chapiteaux sont en feuilles de palmiers, s'harmonisent, dans leurs lignes onduleuses, avec les demi-cercles garnissant le haut du mur.

Que ce soit à propos de la construction des palais et des maisons, de leur décoration ou du large emploi qu'on y a fait de la peinture, il est permis de dire que dans ce domaine les Egyptiens, en recherchant le beau pour le plaisir qu'ils y trouvaient, savaient hautement en apprécier la valeur esthétique.



## CHAPITRE II

## Emploi général de la peinture.

*La peinture employée pour les décors, reliefs des temples et des tombeaux, pour la statuaire et les objets usuels, témoignage qu'on la trouvait agréable.*

Etant donné la fragilité de la peinture, elle aurait dû être entièrement éliminée de l'art religieux, qui exigeait avant tout la solidité des œuvres. N'étant pas assez résistante pour remplir cette condition, si la peinture fut néanmoins employée dans l'art religieux et officiel, c'est qu'elle offrait certains autres avantages aux yeux des Egyptiens. Cet avantage ne pouvait être autre chose que celui de plaire.

## § 1.

*La peinture employée comme décor dans les tombeaux.*

Dès l'époque archaïque, les Egyptiens laissèrent des peintures murales (par exemple : le mur peint du tombeau de Kom-El-Ahmar). Mais à cette période primitive, il nous est impossible de savoir si cette peinture répond à un but utilitaire et magique, ou bien à une intention purement décorative.

L'Ancien Empire voit naître l'idée d'une peinture faite uniquement pour produire un effet ornemental. Prenons comme exemple le mur peint du tombeau de Hesira, à Abousir (Tableau X). L'artiste qui décora ce mur sut alterner les couleurs claires et foncées, les associant avec une harmonie extraordinaire. Les spirales formées par la corde avaient probablement un sens symbolique; mais les couleurs qui se succèdent et alternent dans un rythme du plus bel effet esthétique, n'ont pu obéir à aucune intention symbolique ou religieuse : leur heureuse association est due à la fantaisie d'un artiste sensible à la beauté des couleurs.

Une peinture murale du tombeau de Chnemhotep à Beni-Hassan (Moyen-Empire), dont nous avons parlé précédemment, est d'un genre différent (Tableau I). Tandis que la beauté de la peinture d'Abousir se dégage surtout du bel assemblage des couleurs, celle de Beni-Hassan plait par la gradation des couleurs, produisant un bel effet de lumière.

Les plus beaux exemples de peinture sont fournis par le Nouvel Empire.

D'après G. Maspero, le fait que le nombre des hypogées peints augmenta dans des proportions considérables au Nouvel-Empire, serait dû à des raisons religieuses :

« Du jour où l'on imagina que l'âme, n'habitant plus le caveau, pouvait se passer de la perpétuité du décor, le nombre des hypogées peints uniquement augmenta vite (1). »

Nous avons vu (chapitre I, première partie), que selon G. Maspero, si la peinture fut reléguée au second plan dans l'art religieux, c'est à cause de sa fragilité, donc pour des raisons utilitaires. D'après lui, même quand la peinture fut admise dans une large mesure au Nouvel Empire, dans les tombeaux, ce n'est pas parce qu'on la trouvait belle. C'est parce que les idées religieuses elles-mêmes avaient changé. Dans ce sens, la peinture aurait subi, pendant son évolution, et même au moment de son épanouissement, l'empreinte des croyances religieuses. Il semble, au contraire, que la floraison de la peinture à la seconde époque thébaine, n'a pas été une simple conséquence de modifications survenues dans les idées religieuses. A cette époque où les valeurs esthétiques atteignirent le plus haut degré en Egypte, il était naturel que la peinture (valeur esthétique par excellence) parvint à son apogée.

Dans l'élan de son émancipation, la peinture obtint les résultats les plus éclatants et les plus dignes d'être remarqués. Nous nous occuperons surtout des peintures de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, qui sont les plus typiques, à relater cette émancipation.

Dans une peinture de Thèbes (Tableau III, A), les innovations et les heureux effets de couleurs ne manquent pas.

La transparence de la tunique du scribe (gauche) est obtenue grâce à un mélange délicat de blanc et de noir; les oies ont été peintes d'une main de maître : on devine très distinctement les corps de celles entassées dans le panier, et la cloison transparente de celui-ci nous laisse en-

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, p. 305.



trevoir la blancheur de leur duvet. Quant à celles qui attendent l'inspection, elles sont de véritables chefs-d'œuvre de peinture, pour ne pas parler du naturalisme de leur expression : la dernière, déployant les ailes, est une pure merveille; l'alternance des têtes grises et des têtes blanches a été faite avec beaucoup d'harmonie et donne à l'ensemble un aspect d'exquise légèreté (1).

Une peinture représentant un jardin (trouvée dans le même tombeau que la précédente) (Tableau III, B), manifeste également un progrès étonnant : les couleurs indécises des poissons, des papyrus et des canards, sont comme une indication de la transparence de l'eau du bassin ; les lignes parallèles des queues des poissons sont d'un effet très réussi; les fleurs entourant le bassin sont à peine indiquées par des points et des taches et suggèrent néanmoins la richesse du fourré; les palmiers donnent un très bel effet de contraste entre leurs feuilles claires et le rouge criard de leurs grappes de dattes, prêtes à tomber sous leur propre poids. L'ensemble de la peinture est d'une grande fraîcheur de coloris.

Avant de terminer notre étude sur la peinture murale, jetons un coup d'œil sur les deux tableaux suivants (Tableau IV, A et B) provenant, de même que les deux précédents, du tombeau d'Amenemheb. Chaque plante, chaque oiseau ou chaque poisson du tableau (B) est un chef-d'œuvre de finesse : les ailes des oiseaux sont délicatement rendues dans les moindres détails de couleurs; celles des papillons ont la légèreté et la transparence de la réalité; le blanc argenté des écailles des poissons est obtenu par des points noirs sur fond blanc légèrement bleuté.

Sur le tableau (A), le plissé des robes est rendu par l'alternance du rouge et de l'orange; nous devinons les jambes grâce à la transparence des jupes longues, transparence obtenue par un mélange de blanc et de rouge; les fruits posés sur les tables ont les couleurs les plus gaies et augmentent la joie du festin.

\*  
\*\*

L'emploi de la peinture a donc été la conséquence de tendances purement esthétiques. Si les Egyptiens employèrent la peinture, même là où

(1) Remarquons, d'autre part, l'effet de perspective obtenu par la disposition des oies les unes derrière les autres, qui fait de cette peinture une des œuvres les plus originales de l'art égyptien.

sa place n'était pas indiquée, c'est qu'ils se laissèrent entraîner par le charme de ses couleurs et de ses effets harmonieux (1).

## § 2.

### *Reliefs peints des tombeaux et des temples.*

A partir de la IV<sup>e</sup> dynastie, on trouve beaucoup de reliefs peints sur les parois des tombeaux.

A cette époque où la religion était le plus enracinée dans les croyances populaires, ces reliefs furent réalisés dans un but plutôt utilitaire : ils devaient servir, par évocation magique, à restaurer les joies de la vie terrestre du défunt dans un monde ultérieur. Il fallait donc que ces reliefs soient assez solides pour résister aux méfaits du temps et pouvoir ainsi en venir à bout de leur mission.

Or, les Egyptiens couvraient ces reliefs de peintures, en s'inspirant de la réalité pour colorer les personnages et ce qui les entoure. Cet emploi des couleurs dans les reliefs ne s'explique pas par un but utilitaire : en effet, la plupart des couleurs employées, sauf le bleu, étaient obtenues par un mélange de terres; de tels mélanges étaient forcément friables et par conséquent peu solides.

Si les Egyptiens appliquaient la peinture aux bas-reliefs et si dans cette coloration ils furent inspirés par la nature, on peut en déduire qu'un être ou un objet non coloré paraissait à leurs yeux inachevé et manquant de vie.

Est-ce pour augmenter les chances de ressemblance entre le portrait et l'original qu'ils eurent recours à la couleur ? Mais cette coloration fragile, appelée à disparaître, n'aurait pas été longtemps utile.

On peut s'expliquer autrement que par la recherche de l'utilité religieuse, l'emploi de la peinture dans ce domaine : un objet dépourvu de ses couleurs naturelles paraissant inachevé aux yeux des anciens Egyptiens, c'est probablement pour rehausser l'aspect du relief qui le représente qu'ils y ajoutèrent la couleur.

Nous reproduisons (Tableau V, A) un relief peint, de la IV<sup>e</sup> dynas-

(1) C'est justement dans le domaine religieux, domaine où, par définition même, l'utilitarisme religieux est prépondérant, que la rencontre de valeurs esthétiques offre un intérêt tout particulier. Il y a là une preuve d'un penchant invincible pour ce qui est beau, ornemental, pour ce qui est recherché en vue du plaisir désintéressé qu'il offre et non en vue d'un bonheur d'outre-tombe.



tie (1). Cette scène de la nature où les couleurs se marient avec beaucoup d'harmonie : le vert et le jaune, le rouge et le bleu, évoque dans sa richesse et sa gaieté, les peintures inspirées de la nature, de la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Le naturalisme exubérant de la seconde époque thébaine aurait donc commencé sa longue évolution très tôt dans l'histoire de l'art égyptien.

Le Tableau V, B fournit un exemple courant de la peinture sur relief de l'Ancien Empire (relief d'un Mastaban de la IV<sup>e</sup> dynastie). Elle représente le dépècement d'un bœuf et garantit ainsi, par la quantité surabondante de viande amassée sur le sol, une nourriture éternelle pour le défunt; cette scène a, de ce fait, un caractère matériel et terre à terre. Mais ce matérialisme cru est atténué, aux yeux du spectateur, par l'harmonie des couleurs.

Un exemple de peinture sur relief, choisi parmi ceux de la seconde époque thébaine (Tableau VI, A) nous montre l'évolution atteinte par la peinture sur pierre à cette époque : il s'agit d'une stèle portant les cartouches du roi Amenhetep III et de la reine Tii, ces derniers recevant des offrandes; les couleurs originales ont dû être autrement vives et d'un aspect plus riche que celles reproduites, à en juger par les traces de couleurs des offrandes. Le disque du soleil a dû être recouvert, au début, d'une feuille d'or, ce qui devait donner un grand éclat à l'ensemble. Le brillant des feuilles d'or, représentant la lumière et la joie répandues par Aton, créateur de toutes choses, devait donner à cette stèle, de même que les couleurs gaies des offrandes et des habits royaux, un aspect de richesse éclatante.

### § 3.

#### *Les statues peintes.*

Le problème de la peinture se pose dans les mêmes conditions pour la statuaire que pour le relief. Comme nous venons de le voir, la peinture, dans ce domaine, est un superflu que n'aurait pas exploité un art purement utilitaire. Ce superflu n'a dû être ajouté aux statues que pour en rehausser l'éclat et la beauté.

La statue de Nefrit (Tableau VI, B) est déjà belle, sans doute, par la beauté et le réalisme de son expression; mais les couleurs dont on a su la rehausser, les yeux en émail ont augmenté le charme de son expres-

(1) Ce relief, restauré dans ses couleurs originales, se trouve actuellement au British Museum.

sion. Cette statue peinte est d'une beauté d'autant plus frappante qu'elle date d'une époque presque archaïque, comme l'a fait remarquer G. Maspero (1).

Si, dès les débuts de son histoire, l'art égyptien sut compléter la beauté de ses statues grâce à l'harmonie des couleurs, c'est que, dès sa naissance, il devait apprécier le beau pour lui-même.

Pendant toute l'histoire de cet art, on continuera à peindre les statues : telle p. ex. cette tête en calcaire de la IV<sup>e</sup> dynastie (Tableau VII, A) : le rouge représentant la chair, le noir des yeux, des sourcils et des cheveux laissent encore leurs traces. Cette tête est un exemple de la façon dont on peignait généralement les statues. La chair des hommes fut d'habitude, représentée par la couleur rouge, celle des femmes par le jaune; l'emploi de cette dernière couleur témoigne d'une vie plus à l'abri du soleil que celle des hommes; les femmes, et particulièrement les grandes dames, étaient représentées par une couleur jaune clair, indice d'une existence assez récluse. Cette inspiration assidue de la nature, à propos du choix des couleurs, confirme une fois de plus, le réalisme de l'art égyptien (2).

La peinture des statues devint une sorte d'habitude : non seulement la porteuse d'offrande (Tableau VII, B) est peinte, mais aussi la caisse contenant le pain qu'elle porte, ainsi que l'ornementation de cette caisse.

Le Nouvel Empire de même nous laisse des statues peintes, par exemple, un groupe de grès du British Museum (Tableau VIII, B). Mêmes observations que pour les statues que nous venons de citer : la blancheur des robes plissées, les couleurs multiples des bijoux, le noir des cheveux, tout découle de l'observation de la nature (3). Nous remarquons seulement, par rapport aux deux exemples précités, un progrès dans la technique pour le maniement des couleurs.

\*  
\*\*

La peinture des statues et des reliefs nous mène loin des principes utilitaires. L'emploi dans le domaine religieux d'un art aussi fragile que

(1) G. MASPERO, *Histoire générale de l'art. Egypte*, p. 84.

(2) Le réalisme de l'art égyptien est traité à la 2<sup>e</sup> partie.

(3) Ici, l'homme et la femme ont été peints en rouge. C'est une exception, car, comme nous l'avons déjà dit, dans la plupart des cas, la femme est peinte en jaune.



l'est celui de la peinture, confirme une fois de plus que l'art égyptien ne fut pas d'un utilitarisme intransigeant.

## § 4.

*Objets usuels peints.*

Nous considérons comme l'exemple le plus frappant de ce goût pour les valeurs esthétiques chez les anciens Egyptiens, les vases polychromes de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, tels ceux, merveilleux du Tableau VIII, A, où l'ornementation est de première importance. Les échelons garnissant la partie supérieure et qui alternent avec beaucoup d'harmonie ; les guirlandes en couleurs où le jaune, le blanc, la gamme du bleu se marient avec grâce ; toute cette décoration de lignes géométriques, diversement colorées, manifeste un penchant très net vers toute combinaison heureuse de couleurs variées.

Les artistes égyptiens s'inspiraient parfois de la nature pour la forme donnée à ces vases. Tel ce vase, sous forme de poisson (Tableau IX, A). Là, le naturalisme de la forme s'ajoute à l'harmonie des couleurs. Notons que le mélange du jaune, du blanc, du rose pâle et du bleu acier suggère, dans une vue d'ensemble, le blanc argenté de la couleur naturelle des poissons. Le naturalisme fut donc toujours à la base de presque toutes les inspirations chez les artistes égyptiens.

Notons enfin que, non seulement ils avaient l'art d'assembler les couleurs, mais ces couleurs en elles-mêmes étaient parfois d'une grande beauté. Le vert bleuté de l'un des deux vases du Tableau IX, B non seulement se marie admirablement avec le jaune du pourtour, mais, considéré en lui-même, il est d'un ton très reposant pour le regard.

\*\*\*

Cet emploi général de la peinture pour les décors, les reliefs des temples et des tombeaux, la statuaire et les objets usuels nous a montré, au cours de ce paragraphe, l'attachement des anciens Egyptiens pour la beauté en elle-même. Ils ne furent pas toujours assidus à la recherche de l'utile, comme on est souvent porté à le croire. Ils surent échapper, dès les débuts de leur histoire, aux principes utilitaires, imposés par la religion à l'art. Dans leur évasion vers le désintéressé, ils trouvèrent dans la peinture un refuge où leurs besoins esthétiques parvinrent à se satisfaire.

## CHAPITRE III

### Goût de l'ornementation en général, dans les édifices de toute catégorie.

*En dehors de la peinture, on remarque chez les anciens Egyptiens le goût de l'ornementation en général, dans les édifices de toute catégorie.*

On ne peut contester, en aucune façon, le penchant des anciens Egyptiens pour la décoration et l'ornementation. Dès les débuts de l'art égyptien, les tombeaux et les temples nous fournissent d'innombrables exemples d'effets décoratifs.

C'est quand on veut savoir si l'origine de ces valeurs ornementales fut utilitaire ou désintéressée, que la question devient douteuse. Cette origine a pu être intéressée ou esthétique, selon qu'on aura vu dans ces ornements le moyen de parvenir à un but utile, ou que l'on y aura cherché une satisfaction désintéressée.

Les controverses ne manquent pas à ce sujet. Avant de donner une opinion sur ce point, il semble qu'il y aura un certain intérêt à résumer les opinions de quelques égyptologues et critiques d'art.

D'après G. Jéquier, la plupart des arts décoratifs en Egypte sont empruntés à l'art du tisserand, et parfois aux ouvrages de vannerie.

Selon Riegl, les Egyptiens, ayant en horreur le vide, ont couvert de dessins ornementaux tous les espaces vides de leur architecture : la décoration aurait ainsi son origine dans le besoin de traduire certains « états d'âme ».

E. Ranke semble croire que l'art décoratif des anciens Egyptiens s'explique par l'imitation de la nature.

Fl. Pétrie fait une étude historique et objective excessivement intéressante à ce sujet.



## § 1.

Pour appuyer son hypothèse dans le domaine de l'architecture, G. Jéquier (1) fait la description des stèles façades de l'Ancien et du Moyen Empire et dit, à propos des piliers caractérisant ces stèles :

« Les peintures de piliers, qui sont toutes différentes les unes des autres ou alternées, sont, sans aucun doute..., *des imitations d'étoffes*... Ces bandes d'étoffes, longues et étroites, sont tendues sur les piliers qu'elles recouvrent complètement. Dans les exemplaires les plus soignés, la manière de fixer ces tentures est également indiquée en peinture...; agraphes et cordons se détachent en noir et en rouge sur un fond blanc, qui est celui du monument lui-même... »

Une des caractéristiques de la stèle façade est donc le fait d'être (2) « *peinte avec motifs géométriques représentant des tentures* ».

G. Jéquier essaie ensuite de classer, en quelque sorte, les variétés des décors; cette classification est faite d'après une analyse géométrique des lignes (3) : 1° les lignes droites; 2° les zones décorées de traits; 3° les zones décorées de chevrons; 4° les zones décorées d'ovales; 5° les lignes brisées; 6° les zig-zag, les losanges et les carrés; 7° le décor des fusées; 8° les triangles; 9° les damiers; 10° les peignes et les chaînons; 11° les dents de scie; 12° les arêtes de poisson; 13° le thème Z.

Aussi ingénieuse et complète que puisse paraître cette classification des lignes géométriques, elle est loin de suffire, à elle seule, pour expliquer tout l'art décoratif des anciens Egyptiens; elle ne permet pas de conclure avec G. Jéquier que :

« La plupart des motifs décoratifs employés par les anciens Egyptiens sont empruntés à l'art du tisserand, et semblent avoir été copiés avec une grande fidélité sur des étoffes de couleur (4). »

L'harmonie et l'assemblage heureux des lignes géométriques peuvent, il est vrai, produire à eux seuls un effet décoratif. Mais il ne faut pas oublier que la décoration égyptienne possède plusieurs autres effets esthétiques, différents de ceux obtenus par de pures lignes géométriques. Comme nous le verrons dans la suite, l'écriture hiéroglyphique a souvent,

(1) G. JÉQUIER, *Le tissage aux cartons dans l'Egypte primitive*, p. 28.

(2) *Ibid.*, p. 30.

(3) *Ibid.*, p. 73 et suiv.

(4) *Ibid.*, p. 7.

en elle-même, une valeur décorative; n'oublions pas non plus les éléments fournis à la décoration par l'imitation de la nature et le symbolisme : ces deux domaines donneront, pour ainsi dire, un contenu aux cadres fournis par les lignes géométriques. Dans beaucoup de cas, ces cadres, dénués de leur contenu symbolique ou autre, n'ont aucun aspect ornemental.

Ainsi, l'opinion émise par G. Jéquier sur l'origine textile des arts décoratifs en Egypte, si elle jette quelque lumière sur un des côtés du problème, ne saurait le résoudre en entier.

## § 2.

D'après Riegl : « Chez les Egyptiens, il ne s'agit plus simplement d'orner, l'art a pour but d'exprimer des sensations d'âme, des idées n'ayant rien à voir d'immédiat avec le beau (1). »

L'attitude de Riegl a quelque chose de particulier : il voit une certaine supériorité culturelle dans le fait de ne pas rechercher le beau pour lui-même; de le soumettre, au contraire, à d'autres domaines. En général, comme nous l'avons constaté (Première Partie), les auteurs s'entendent sur ce fait que la recherche du beau pour lui-même est un indice de supériorité. Voici ce que Riegl dit sur ce point :

« Pensons à l'exemple de l'art dans les tombeaux. Si de telles exigences imposées à l'art sont la preuve d'un degré de culture plus élevé, les Egyptiens ont été bien les premiers à l'atteindre. »

L'importance de l'art égyptien consistait, d'après lui, en... « un sens esthétique purifié s'efforçant à donner une forme palpable aux choses divines, suprêmes... »

Le goût de l'ornementation viendrait au second plan, mais aurait trouvé néanmoins un grand développement : ... « l'instinct de l'ornement occupe les Egyptiens à un degré moindre ». Mais, selon l'auteur, il serait inexact de dire qu'il ne les préoccupe pas du tout.

Ce goût de l'ornementation aurait son origine dans « la naïve horreur du vide conduisant à couvrir d'ornements multicolores toutes les surfaces ».

Cette explication de l'instinct d'ornementation des Egyptiens par « l'horreur du vide » ne manque pas d'originalité, mais elle dénature

(1) RIEGL, *Stilfragen*, p. 89 et suiv.



peut-être certaines données du problème. En effet, si les anciens Egyptiens couvraient presque toutes les surfaces de formes ornementales ou autres, c'était au début de l'art égyptien, pour des raisons utilitaires : on pensait que les objets décorant les murs et les autres surfaces pouvaient être d'une certaine utilité pour le défunt. Même dès les débuts de l'art, ces gravures ou ces dessins pouvaient avoir une valeur décorative par leur disposition symétrique ou harmonieuse. Plus tard, quand ils perdirent plus ou moins leur valeur religieuse ou magique, ils furent conservés en tant que valeurs proprement ornementales.

## § 3.

Voici dans quels termes E. Ranke parle de l'origine des arts décoratifs en Egypte :

« En grande mesure, les arts décoratifs ont employé des imitations d'êtres organiques, soit en donnant à leurs produits la forme de plantes ou d'animaux, soit que plantes et animaux mêmes servent de décor (1). »

Il nous semble que l'auteur a tout à fait raison en voyant ainsi, dans la nature, l'origine de l'art décoratif en Egypte. Que les produits de la nature aient servi eux-mêmes de matière décorative à l'art ou qu'ils lui aient prêté leurs formes, comme le dit Ranke, notre thèse sur le naturalisme de l'art égyptien en sera confirmée. Nous faisons néanmoins certaines réserves sur le naturalisme entendu comme une simple imitation de la nature (2).

Dans une analyse du caractère imagé de l'écriture hiéroglyphique, Fl. Petrie (3) parle du goût très prononcé chez les anciens Egyptiens pour l'ornementation.

« ... Tout dessin égyptien était fortement décoratif. L'amour de la forme du dessin était peut-être une force plus grande chez les Egyptiens que chez tout autre peuple. Les premiers Babyloniens ainsi que les Chinois avaient, comme les Egyptiens, une écriture imagée ; mais, petit à petit, ils laissèrent tomber tout à fait leur écriture, pour en adopter une abréviation plus commode. Les Egyptiens, au contraire, ne perdirent

(1) *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*, p. 511.

(2) Deuxième partie de notre ouvrage.

(3) Fl. PETRIE, *Egyptian decorative art*, p. 3 et suiv.

jamais de vue l'image originale et, bien que l'écriture courante ait été altérée, pendant trois ou quatre milliers d'années, ils maintinrent les véritables images hiéroglyphiques... Les hiéroglyphes n'étaient pas seulement une écriture, ils étaient eux-mêmes décoratifs... »

Il nous dit ensuite, que les Egyptiens ne groupaient pas les hiéroglyphes au hasard, mais choisissaient la disposition la plus ornementale.

« L'arrangement des groupes d'hiéroglyphes était réglé par leur effet décoratif. Les signes étaient souvent transposés dans un ordre qui les groupe harmonieusement dans un schéma gracieux ; et beaucoup de mots avaient deux signes, l'un en hauteur, l'autre en largeur, pouvant être employés indifféremment (du moins dans les derniers temps), pour se combiner au mieux avec les formes auxquelles ils sont adjoints. En un mot, l'Egyptien, avec un véritable instinct décorateur, modifiait le signe pour l'adapter à son dessin, et était récompensé par le fait d'avoir l'écriture la plus belle qui ait jamais existé, qui élargit et donne, à tout moment, champ libre à son goût artistique. »

Fl. Petrie accorde ainsi à l'Egyptien « un véritable instinct décorateur ».

Dans son étude sur l'histoire et l'évolution des variétés de décoration en Egypte, il donne quatre divisions : 1) l'ornement géométrique ; 2) l'ornement imitant la nature ; 3) l'ornement résultant de certaines nécessités de la construction et de la manufacture ; 4) l'ornement symbolique, ou d'intention religieuse (ce dernier est, d'après lui, une simple hypothèse, sauf dans des cas où l'intention symbolique est nettement visible, comme pour le disque solaire ou les ailes).

## § 4.

Il nous semble que les quatre points de la division donnée par Fl. Petrie peuvent se ramener à un seul.

Les origines diverses données par Fl. Petrie à l'art égyptien (l'inspiration provenant des lignes géométriques, de la nature, de l'architecture, de la manufacture et du symbolisme), ne pourraient-elles pas se ramener à un principe unique : l'inspiration de la nature ? En appuyant ce point de vue par des preuves, nous aurons une fois de plus confirmé le naturalisme vigoureux de l'art égyptien.

Si nous parvenons à expliquer comment la décoration, qu'elle soit d'inspiration géométrique, architecturale, manufacturale ou symbolique,



peut se ramener en dernière analyse à l'observation et à l'imitation de la nature, le naturalisme de l'art égyptien ne fera plus aucun doute.

### *Lignes géométriques.*

Les différentes combinaisons de lignes géométriques qui peuvent produire par leur assemblage, symétrique ou harmonieux, les effets les plus décoratifs, ont leurs éléments dans le point, la ligne droite et la ligne courbe. C'est à ces trois facteurs qu'on aboutit toujours en considérant les combinaisons géométriques les plus compliquées.

Voici quelques exemples aptes à expliquer notre opinion : dans la figure 114 (Pl. 63), l'effet décoratif est obtenu par des lignes droites, qu'elles soient parallèles ou se coupant entre elles (1). L'effet est obtenu par une suite de losanges se juxtaposant aussi bien en longueur qu'en largeur : les uns sont parcourus par des lignes parallèles horizontales, les autres par des lignes parallèles obliques. Ce parallélisme des lignes ainsi que celui des angles produit une sorte de rythme de l'effet le plus agréable. Remarquons que cet effet est obtenu par l'assemblage de lignes droites.

Dans la figure 115 (Pl. 63), l'élément fondamental est la ligne courbe. Une juxtaposition ingénieuse de spirales donne des figures s'approchant de la forme d'un carré dont les côtés seraient courbes au lieu d'être droits, et dont des cercles constitueraient les jointures. L'ingéniosité de l'artiste a consisté à obtenir par une simple association de spirales l'effet esthétique le plus décoratif.

Parfois la ligne droite et la ligne courbe se marient très heureusement, comme nous le montre la figure suivante. (Fig. 116. Pl. 63.)

Les anciens Egyptiens avaient un certain penchant pour la spirale, et la maniaient avec beaucoup d'imagination, de facilité, en en rehaussant parfois la richesse à l'aide de quelques motifs floraux, comme on peut le constater sur les trois dessins des figures. (Fig. 118-119-120. Pl. 64.) Peut-être aimaient-ils la spirale à cause de la beauté qui se dégage de cette ligne gracieuse et élégante qui, dans sa fluidité harmonieuse, est de l'effet visuel le plus agréable.

Les Egyptiens n'étaient pas non plus indifférents à l'impression de

(1) Les exemples de figures pris sur le livre de Fl. PETRIE, *Egyptian decorative art*, seront indiqués par E.D.A.

stabilité qui se dégage des lignes droites, se coupant à angles droits. (Fig. 121. Pl. 64.) Tandis qu'on aime à suivre la spirale dans ses contours aisés et souples, on éprouve une certaine quiétude à contempler la fermeté et la précision des lignes droites se coupant à angles droits.

Ainsi, à la base des combinaisons géométriques, toutes formées par un assemblage de points, on aboutit soit à des lignes droites, soit à des lignes courbes. Or, ces lignes ont leur origine dans l'observation de la nature : celle-ci fournit des lignes droites, des cercles, des demi-cercles, etc.

L'ingéniosité de l'artiste saura en tirer parti, et obtenir les combinaisons les plus belles : la spirale, par exemple, est formée par la juxtaposition de plusieurs arcs-de-cercles ; avec de l'imagination, l'artiste égyptien a su, comme nous le montrent les exemples précédents, assembler les spirales entre elles, y interposer d'autres spirales, des cercles, des motifs floraux, etc., et obtenir parfois de merveilleux ensembles. C'est là une manifestation de l'esprit égyptien démontrant la grave erreur de ceux qui voudraient lui dénier toute imagination ; les décorateurs égyptiens aboutirent parfois à de merveilleuses combinaisons, aux résultats les plus surprenants, en partant des éléments les plus simples offerts par la nature.

### *Inspiration de la nature.*

Ils ne s'en inspirèrent pas seulement pour leurs décorations géométriques en lui empruntant ses cercles et ses lignes droites ; la nature leur prêta en plus ses motifs floraux ou autres, le lotus et le papyrus sont restés légendaires. Riegl va même jusqu'à dire :

« C'est ainsi qu'il existe à peine un objet... en Egypte, auquel on ne voit appliqué le lotus (1). »

La nature symbolique de ces deux fleurs a prêté matière à beaucoup de discussions. Nous n'étudierons, pour le moment, que leur emploi décoratif.

Fl. Petrie nous fournit des exemples foncièrement ornementaux. Les deux figures suivantes (Beni-Hassan, XII<sup>e</sup> dynastie, Fig. 122 et 123. Pl. 64), nous offrent l'exemple de fleurs à quatre pétales. L'effet décoratif est obtenu par un mélange de motifs floraux et de lignes géométriques.

(1) RIEGL, *Stilfragen*, p. 44.



Fl. Petrie (1) émet l'hypothèse d'une confusion entre le lotus et la fleur nommée « nelumbium » ; c'est celle-ci que les Egyptiens ont peut-être réellement représentée. Mais il pense que pour l'étude de la décoration on ne peut pas s'arrêter au véritable nom de la fleur. Il continue à employer le nom lotus, en quoi nous suivrons son exemple.

Les deux figures suivantes (Fig. 124-125. Pl. 64), nous montrent, la première l'emploi le plus ancien de la fleur de lotus, telle qu'on la trouve sur la poterie préhistorique (Koptos et les plus anciennes tombes); la seconde, l'évolution de la représentation de cette fleur (XVIII<sup>e</sup> dynastie) ; cette dernière forme, comme nous pouvons le constater, est très loin de la première.

L'emploi de la fleur en architecture date d'assez tôt dans l'histoire de l'art égyptien. Petrie cite l'exemple du chapiteau en bois de la V<sup>e</sup> dynastie (tombe d'Imeri), en forme de fleur.

Les chapiteaux représentant un bouton ou une fleur ouverte (planche 65, fig. 126-127), seront d'un emploi très fréquent en architecture.

L'emploi décoratif des fleurs, combinées avec des formes géométriques, donnera les frises les plus ornementales et les plus ingénieusement conçues (particulièrement sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie).

Dans la (fig. 128. Pl. 65), nous trouvons des fleurs artistiquement disposées, soit dans des spirales, soit simplement juxtaposées. Les petites fleurs en forme de cloches, alternant avec de plus grandes, le tout orné d'un système de points, produisent un bel ensemble.

On devait bientôt, pour obtenir une décoration plus variée, alterner fleurs et boutons (Pl. 65. Fig. 129), ou bien fleurs et grappes de raisin (Pl. 65. Fig. 130). L'effet esthétique obtenu dans cette dernière frise est des plus remarquables.

Fl. Petrie remarque avec étonnement que la représentation en architecture de palmiers, si courante en Egypte, ait commencé assez tard. La XVIII<sup>e</sup> dynastie nous a légué un chapiteau imitant des feuilles de palmiers ; d'après Fl. Petrie, cette imitation ne devient fréquente qu'avec la XVIII<sup>e</sup> dynastie, ce qui s'expliquerait par le fait que le palmier n'aurait fait que tardivement son apparition dans la flore égyptienne. Il remarque très ingénieusement qu'il ne faisait pas partie des hiéroglyphes et qu'il n'apparaît que très rarement sur les monuments de la XVIII<sup>e</sup> dynastie.

(1) Fl. PETRIE, *Egyptian decorative art*, p. 52.

*L'architecture, le tissage et la vannerie,  
servant d'inspirations pour des motifs décoratifs.*

On ne peut nier que l'art égyptien emprunte beaucoup de ses éléments à l'architecture, au tissage ou à la vannerie. Mais nous verrons à la fin de ce passage qu'il est possible de ramener tous ces facteurs architecturaux ou autres, au domaine de la géométrie.

Ayant prouvé que la décoration à base géométrique n'exclut aucune-ment une inspiration de la nature, qu'elle peut même s'y ramener, nous aurons démontré, par le fait même, que les inspirations dont nous nous occupons ici peuvent être indirectement réduites à la nature, par l'intermédiaire de la géométrie.

Les éléments empruntés à l'architecture par les arts décoratifs sont très nombreux. La gorge, par exemple, faite pour renforcer le mur avant l'emploi de la pierre en architecture, subsista après que le mur, fait de pierre et très solide lui-même, pouvait se passer aisément d'être consolidé. La gorge demeure dans l'architecture de pierre, non en tant que nécessaire, mais en tant qu'élément de décoration. (Fig. 131. Pl. 65.)

Une des imitations de l'architecture les plus caractéristiques de l'ornementation égyptienne est la décoration dite couramment en « façade de palais », appelée ainsi parce qu'on suppose qu'elle reproduit la façade d'un palais. On rencontre ce genre d'ornementation sur les sarcophages en pierre de l'Ancien Empire (Fig. 142. Pl. 73), ou sur ceux en bois du Nouvel Empire.

Cette ornementation peut ou non être accompagnée de signes hiéroglyphiques.

Pour l'imitation d'éléments empruntés au tissage, nous avons vu l'exemple cité par G. Jéquier (au début de ce chapitre).

Quant à la décoration imitant des objets de vannerie, on peut donner l'exemple de ce vase (Pl. 65. Fig. 132), dont la surface extérieure imite le tressage des paniers. L'effet en est très réussi.



## CHAPITRE IV

## La parure, la toilette.

Les anciens Egyptiens étaient loin de négliger leur parure et donnaient les plus grands soins à leur toilette. Nous avons vu (Première Partie) (1) comment J. Capart nous a démontré l'évolution progressive de la coquetterie féminine et une évolution parallèle dans l'appréciation des valeurs proprement esthétiques.

Ces soins ont dû d'abord servir à parer la personne des vivants, dans une intention profane et dans le but de plaire. Ensuite, dans leur désir de transporter avec eux dans l'autre monde, tout ce dont ils avaient joui dans celui-ci, les Egyptiens paraient les corps de leurs morts, comme ils l'avaient été de leur vivant; ils les entouraient également des objets qui servaient à leur toilette. Ainsi nombre d'objets qui, par leur nature même, étaient destinés à un usage profane, prirent peu à peu place parmi les objets utiles dont on munissait le défunt.

Nous étudierons ces objets de toilette aussi bien par rapport à la personne de vivants qu'à celle des morts, pour autant que leur valeur première fut purement esthétique.

Le relief en calcaire de Thèbes (Pl. 67. Fig. 136) nous donnera une idée des soins les plus raffinés consacrés à la toilette par les Egyptiennes. La servante est attentive à tresser une mèche; les mèches contiguës sont retenues par une épingle, pour ne pas gêner les mouvements de ses doigts. La dame, tenant le miroir d'une main, tient de l'autre une écuelle contenant du parfum dont elle apprécie l'odeur. Devant elle, un serviteur (qu'on ne voit pas sur la figure) verse de l'huile dans une autre écuelle. De l'ensemble se dégage une impression de propreté et d'élégance, digne des femmes les plus coquettes.

(1) A propos de « l'art et la parure féminine dans l'ancienne Egypte ».

La chevelure abondante des Egyptiennes exigeait, pour être maintenue, des peignes et des épingles à cheveux. Ces peignes et ces épingles furent eux-mêmes l'objet d'un travail très soigné et d'une inspiration assez fantaisiste.

Nous reproduisons ici quelques épingles. La tête affecte parfois une forme animale. Des dessins géométriques garnissent une partie ou l'épingle tout entière (Fig. 133. Pl. 65).

Les peignes furent également garnis de formes animales : c'est l'oiseau, simple ou double, qu'on y rencontre le plus souvent comme ornementation (Pl. 68. Fig. 137) et (Pl. 66. Fig. 135).

La planche que nous venons de donner montre une forme de peigne très décorative, obtenue par une répétition successive de ces oiseaux doubles (N° 14.478). Ces quatre rangées de paires d'oiseaux, se répétant à distances égales et surmontées d'un autre oiseau, donnent un effet très coquet et très ornemental.

On a supposé, avec raison d'ailleurs, que ces épingles et ces peignes ont dû avoir, au début, une valeur magique ou religieuse. Les oiseaux, un ou double, les lignes géométriques garnissant ces divers objets de toilettes, ont pu leur être ajoutés dans une intention utilitaire : protéger la personne qui les porte contre la maladie, le mauvais œil ou toutes sortes de maux. Mais cette intention utilitaire devait céder la place à des notions d'esthétique pure en ce qui concerne la disposition harmonieuse, et souvent d'un goût exquis, de ces animaux ou de ces lignes géométriques sur les peignes. L'effet esthétique obtenu par la disposition de ces ornements n'avait rien à voir avec le but utilitaire ou magique.

Les miroirs ont également été l'objet d'un travail très raffiné. Nous en donnons quelques exemples (Pl. 69-70. Fig. 138-139), où l'on peut remarquer des motifs floraux, géométriques, humains, etc., ou bien une combinaison de plusieurs de ces motifs.

Les Egyptiennes se servaient de boîtes et de cuillers pour mettre le fard et pour se l'appliquer. Certains de ces objets doivent, à cause de la beauté de l'inspiration ou de la puissance de la réalisation, être classés parmi les merveilles de l'art égyptien.

Avant de parler des cuillers à fard de la seconde époque thébaine (période de floraison) nous mentionnons cette cuiller en ivoire (Pl. 66. Fig. 134) à laquelle se trouve attaché un chien poursuivant un lion. La finesse d'exécution de ce travail est remarquable.

Fl. Petrie considère les animaux de l'objet n° 3 comme des éléphants,



quoique les défenses manquent. Le travail, moins fini que celui de l'objet précédent, ne manque pourtant pas de beauté.

La troisième figure représente une cuiller dont l'écuelle est en ardoise et munie d'un fil de cuivre sur lequel sont posées, alternativement, des bandes de calcaire blanc et d'ardoise noire, d'un effet très décoratif.

Les cuillers à fard ont eu leur période de grande floraison à la XVIII<sup>e</sup> dynastie : l'inspiration de la nature devait leur prêter des scènes du plus charmant réalisme. C'est ce qui a fait dire à Spiegelberg :

« Une nageuse portant un canard, un esclave syrien traînant une cruche lourde, font partie des motifs qu'on retrouve sur les manches et les cuillers. C'est là que le spectateur peut avoir les *plus grandes joies esthétiques*. C'est là qu'on peut se faire une idée *du sentiment artistique égyptien* qui se manifeste dans un naturalisme sain et dans des formes simples, sans affectation... (1) »

Ce naturalisme est également rappelé par E. Ranke :

« Les belles filles qui, les vêtements retroussés, traversent à gué les joncs pour y cueillir des fleurs ou bien nagent dans l'eau, en tendant la main vers un canard. L'étang avec ses lotus et ses poissons...; les petites boîtes et écuelles en forme d'oies, de poissons, de fleurs, voilà partout des allusions à la vie gaie aux bords des marais (2). »

Nous reproduisons ici trois belles cuillers à fard, de formes très décoratives (Pl. 42 et 55. Fig. 74 et 96).

La figure 96 (gauche) représente une jeune fille dans une barque et entourée de tiges et de fleurs de papyrus. La palette de la cuiller est placée au-dessus de fleurs qui encadrent la tête de la jeune fille. L'eau au-dessous de la barque est représentée par une série de chevrons parallèles se terminant par un bord dentelé d'un effet très ornemental. Le corps de la jeune fille est exécuté avec une finesse et un réalisme d'expression extraordinaires. Sa chevelure retombant sur ses épaules, ajoute à l'effet décoratif de l'ensemble. Les tiges, les fleurs, le corps de la jeune fille, le tout s'harmonise de la façon la plus heureuse. Remarquons la sveltesse et l'élégance des formes.

La figure 96 (droite), emprunte presque tous ses motifs à la flore égyptienne.

(1) SPIEGELBERG, *Der alte Orient*, T. I., *Kleinkunst*, p. 59.

(2) RANKE, *Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum*, p. 511.

La troisième est portée par un double motif des Bès, dieu de l'amour. Le fait que les anciens Egyptiens aient pris le plus grand soin, non seulement de leur toilette, mais de la beauté et de la finesse des objets servant à cette toilette, est une preuve plus qu'éclatante de leur penchant pour tout ce qui est beau, purement et simplement. D'autre part, la maîtrise dont ils ont fait preuve dans l'interprétation des motifs, la fantaisie de l'ornementation dont ils surent les rehausser, communiquent le charme le plus exquis à ces menus objets de toilette.

\*\*\*

Un tel attirail pour la toilette nous autorise à supposer que la parure était l'objet d'une grande préoccupation pour les anciens Egyptiens. Les vêtements et les bijoux offrent une riche matière à une étude détaillée.

Le dossier du trône de Toutankhamon (Fig. 91. Pl. 53) nous donne une idée de la richesse et de l'importance de la parure.

Les bijoux offrent une importance capitale : ils complètent les vêtements, rehaussent leur faste par l'éclat de l'or et des pierres précieuses. Qu'il s'agisse de colliers, de bracelets, de bagues, de couronnes ou de boucles d'oreille, partout le même penchant très accentué vers tout ce qui peut parer et orner la personne extérieure.

Ceci nous explique le fait que l'orfèvrerie avait déjà, dès les débuts de l'Ancien Empire, atteint un haut degré de perfection. Elle ne cessera de se développer jusqu'à la fin de l'histoire de l'art égyptien; elle nous a légué des œuvres d'une technique accomplie et souvent d'un goût très sûr.

S'inspirant toujours de la nature, les Egyptiens ne négligèrent pas l'imitation en bijouterie des coquillages, comme nous l'indique la figure suivante (Fig. 140. Pl. 71).

La planche (Fig. 143. Pl. 73) nous montre :

1° Une couronne ou diadème, formé de fleurs juxtaposées en or et en argent;

2° des boucles d'oreilles en or, d'un style décoratif, quoique un peu chargé;

3° et 4° deux bracelets en or.

Les motifs dont sont inspirés ces bijoux sont aussi bien naturels que géométriques et symboliques.

Les couronnes sont parfois de véritables chefs-d'œuvre (Fig. 144.



Pl. 74). La première en haut est d'une finesse remarquable. Elle est composée d'un grand nombre de petites fleurettes, à cinq branches, posées sur des fils de métal précieux, très fins; à des intervalles réguliers, chacun de ces faisceaux est attaché au suivant par un motif floral formant une sorte de croix. Le tout est d'un goût très raffiné.

Celle du milieu dont les motifs sont plus stylisés, s'inspire surtout de la spirale. Les pierres précieuses incrustées lui donnent un grand éclat.

Le bandeau du bas (droite) imite une sorte de ruban.

Les pectoraux (Fig. 145. Pl. 75) ont également été l'objet du travail le plus minutieux. Ils avaient probablement une valeur utilitaire aux yeux des Egyptiens. Cela n'empêche que l'effet produit par l'éclat de l'or, des pierres précieuses incrustées soit esthétique, grâce au goût de la symétrie ainsi qu'à la finesse du travail.

\*\*

D'après ce qui précède nous voyons combien les anciens Egyptiens étaient sensibles à la beauté de la parure; leur attachement à la beauté des choses était si fort qu'ils voulurent transporter avec eux, dans l'autre monde, leurs bijoux et leurs objets de toilette. Nous remarquons ici une influence d'une attitude désintéressée et esthétique sur le domaine religieux même : les Egyptiens surent concilier leurs croyances relatives à la vie d'outre-tombe et leurs tendances esthétiques, j'allais dire leur culte de la beauté.

## CHAPITRE V

### Le jeu, la musique et la danse.

Les Egyptiens connaissaient et appréciaient le jeu, la musique et la danse.

#### § 1.

*Le jeu* : le jeu est, par définition même, quelque chose de désintéressé. Il consiste dans une dépense rythmée (ou réglée) de l'activité humaine, sans autre but que le plaisir causé par cette dépense elle-même.

On pratiquait le jeu sous sa forme de dépense de l'énergie physique. Le tableau (Fig. 146. Pl. 76) nous montre des jeunes filles jouant au ballon. La jeune fille de gauche lance le ballon avec grâce et donne l'impression d'une excellente sportive.

La figure suivante montre un jeu d'adresse, avec ses jetons, ses billes et son but (Fig. 141. Pl. 72).

\*\*

L. Klebs reconstruit, en se basant sur les résultats des fouilles, différents jeux pour adultes ou pour enfants.

« *Le jeu des serpents* » :

« Il est à l'époque de la XXVI<sup>e</sup> dynastie; représenté comme copie de l'Ancien Empire, à Thèbes. Le jeu est posé sur le sol, les deux joueurs viennent de commencer ou bien de terminer le jeu; ils se tournent vers les spectateurs dont l'un tient dans sa main un petit lion qui probablement fait partie du jeu... »

« *Jeu de quilles* » :

« Je suppose que les boules en fayence bleu clair et bleu foncé (Brit. Museum 14309) font partie d'un tel jeu. Elles ont quatre centimètres de diamètre (1)... »

(1) L. KLEBS, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*, p. 210.



\*\*

Le déploiement libre de notre activité qui caractérise le jeu n'était donc pas inconnu des anciens Egyptiens et la question esthétique du jeu se pose à leur sujet.

Or, l'activité dépensée au jeu, par le fait qu'elle se suffit à elle-même, offre des connexions très étroites avec l'activité esthétique. Les deux sont désintéressées dans ce sens qu'elles n'ont pas besoin de sortir d'elles-mêmes pour découvrir leur propre but.

Dans sa *Critique du jugement*, Kant a caractérisé aussi bien le jeu que les *beaux-arts* (activité esthétique) par une « finalité sans fin ». Ce qui revient à dire que ces deux modes d'activités trouvent en elles-mêmes, à l'exclusion de toute finalité extérieure, leur propre raison d'être.

H. Spencer a insisté sur la parenté de ces deux sortes d'activités dans ses *Principes de Psychologie*. Les deux ont de commun la liberté de leurs actions et l'indifférence totale à tout autre but que le plaisir provoqué par leur propre expansion.

Nous pouvons donc conclure que si les anciens Egyptiens n'étaient pas indifférents au jeu (ce qui nous est attesté par les jeux que nous venons de mentionner), c'est qu'ils appréciaient ce plaisir désintéressé que nous procure l'activité sportive. Or, étant donné la connexion très étroite entre l'activité sportive et l'activité esthétique, rien ne nous empêche de conclure que les Egyptiens appréciaient, pour elle-même, cette dernière activité.

## § 2.

### *La musique, la danse et le chant.*

La musique et la danse ont tenu une place assez importante dans la vie des anciens Egyptiens. L. Klebs décrit une peinture où pendant la promenade du maître, celui-ci est « accompagné d'une joueuse de flûte double, suivie d'une claqueuse ».

Pendant le travail, également, au Nouvel Empire :

« Le joueur de flûte de l'Ancien Empire, jouant aux récoltes, paraît : soit un garçon nu, soit un surveillant. Ils jouent la flûte double.

La flûte simple, longue, n'est jouée que rarement. Le chant est plus fréquent (1). »

L. Klebs cite aussi « le papyrus satirique de Turin. L'âne joue la harpe, le lion la lyre, le crocodile le luth et le singe la flûte double ».

Il a fallu que la musique ait joué un assez grand rôle dans l'ancienne Egypte pour qu'elle ait pu servir de thème à la satire et à l'humour. L. Klebs nous confirme l'importance de la musique à la seconde époque thébaine lorsqu'il décrit une maison de femmes à El-Amarna ; il énumère ensuite les instruments de musique qu'on a pu trouver en quantité considérable chez les anciens Egyptiens.

« Peintures et dessins nous démontrent que la musique a été cultivée au Nouvel Empire. Nous pouvons suivre en particulier cet exercice de la musique à la cour d'Akhenaton qui entretenait un orchestre de femmes, logées dans deux pavillons voisins du palais, où, sans importuner personne, elles pouvaient s'adonner à leurs occupations musicales. Ces deux pavillons étaient à deux étages et contenaient douze pièces. A chaque étage se trouvait un salon de musique et deux réduits (huit en tout) où les musiciennes déposaient leurs instruments et leurs boîtes à toilette... Les instruments sont appuyés ou suspendus aux murs. Nous y comptons huit lyres, y compris une lyre à jouer debout, comme en avaient les musiciennes asiatiques attachées à la cour, huit luths, parmi lesquels un particulièrement grand, et cinq harpes... On répète dans les grandes pièces. Un quatuor joue la harpe, la lyre, le luth et la flûte... Les joueuses de harpe et de luth sont assises sur des coussins, les deux autres dansent tout en continuant à jouer. A l'étage supérieur on joue la harpe à angle et la flûte, la musique accompagne les évolutions d'une danseuse. En arrière, une dame assise devant une table servie, mange avec appétit, tandis qu'une autre la coiffe. Scènes semblables au deuxième pavillon. Deux maîtresses semblent donner une leçon de danse, pendant que deux autres femmes jouent la lyre et le luth (2)... »

Une telle description donne une idée de l'atmosphère gaie régnant dans ces deux pavillons. Rien ne fut négligé pour augmenter et compléter le plaisir : à celui d'entendre de la musique s'ajoute le plaisir, plus matériel, de manger avec appétit ; la dame qui s'accorde ces plaisirs

(1) *Ibid.*, pp. 229-230.

(2) *Ibid.*, p. 210.



multiples, ne se refuse pas la joie esthétique de se faire belle, en laissant une autre personne s'occuper de sa coiffure.

Cette sorte de harem logé dans ces deux pavillons d'El-Amarna nous présente un des aspects très souvent méconnus de la nature de l'ancien Egyptien. On le considère parfois, à tort, comme uniquement préoccupé à se préparer une vie heureuse après la mort, préoccupation qui l'aurait conduit à mépriser les joies de la vie terrestre. Or, la description de ces deux pavillons d'El-Amarna démontre que l'ancien Egyptien était moins austère qu'on ne le pensait. Il lui arrivait de se laisser aller aux joies de ce monde; ceci nous dévoile chez lui une nature multiple, qui lui fait poursuivre en même temps les joies passagères du monde terrestre et le bonheur éternel de l'au-delà.

\*  
\*\*

Sa nature était plus riche, plus nuancée que le portrait qu'on en fait trop souvent. S'il pensait beaucoup à son bonheur dans une vie future, il n'hésitait pas à s'abandonner aux plaisirs et aux joies terrestres, à les rechercher et à les affiner. L'instinct du jeu, le « Spieltrieb » de Kant et de Schiller, vivait en lui, le poussait vers des activités désintéressées, non utilitaires, se manifestait en lui comme il s'est manifesté depuis toujours dans tout être humain, ayant, grâce à des moyens techniques, réussi à satisfaire les besoins primitifs de la vie et de la conservation.

L'Egyptien, certes, ne reculait devant aucun effort ni aucune dépense pour se faire construire un tombeau solide et remplir ce tombeau de tout ce dont il aura besoin après la mort; il était cependant bien loin de se priver des réjouissances que ce monde pouvait lui offrir. Il se plaçait donc sur deux plans tout à fait distincts : la recherche utilitaire de la sécurité éternelle, la recherche purement esthétique, parce que désintéressée, des plaisirs terrestres.

Cette dernière nous est abondamment prouvée par ce que nous révèlent les documents relatifs à la musique et à la danse profanes auxquels nous venons de faire allusion.

Mais le problème change d'aspect quand il s'agit de danses cultuelles. Les danses exécutées à proximité du mort ont pu avoir pour but de lui procurer un avantage quelconque dans sa survie.

Mais là-même on peut reconnaître à la musique et à la danse un caractère absolu. Le sentiment qui a poussé à l'emploi de la musique et de la

danse dans les cérémonies mortuaires a, selon toute probabilité, été tout d'abord un sentiment désintéressé, absolu, et le caractère utilitaire attribué à leur exécution ne serait alors qu'ultérieur (1).

Nous pensons par l'étude succincte du jeu, de la musique et de la danse, avoir montré que la place accordée à ces domaines de l'art, domaines désintéressés par définition, dans la vie des anciens Egyptiens, nous autorise à supposer que ces derniers aient été parfaitement accessibles aux valeurs purement esthétiques, dépourvues de tout utilitarisme. S'il nous est impossible de déterminer le degré de leur sensibilité en face de ces valeurs, il nous semble difficile d'en nier l'existence.

(1) On peut se demander, à propos de la musique, de la danse et du chant, quelle fut l'origine première du rythme.

K. BÜCHER analyse la notion du rythme dans son ouvrage, intitulé : *Arbeit und Rhythmus* (3. Auflage, Leipzig, 1902).

D'après lui, tout travail exige certains mouvements qui, s'ils ne sont pas accompagnés d'un certain rythme, amènent la fatigue. Pour scander le rythme du travail, on emploie le chant, les danses.

K. BÜCHER donne l'exemple du travail rythmé du forgeron, pour expliquer comment le travail est facilité par le son rythmique. Ainsi, l'origine du rythme se trouverait dans les mouvements du corps nécessités par le travail.

Le rythme serait ainsi utilitaire à son origine. Son principal but serait une sorte d'économie de l'effort. Mais il dépasse son origine utilitaire dans les cas où il n'est pas utilisé dans ce but d'économie.

Tel est l'emploi du rythme dans la musique, la danse, le chant des anciens Egyptiens, qu'il s'agisse d'ailleurs du domaine profane ou religieux. Le rythme devient désintéressé quand sa raison d'être n'est plus l'économie de l'effort.



## Conclusion



## Conclusion

Nous nous étions proposé de démontrer dans cette étude que l'art égyptien, considéré d'un certain point de vue et particulièrement à certains moments de son histoire, revêt un caractère désintéressé.

Il pouvait sembler que ce fût un paradoxe de vouloir appliquer la théorie de « l'art pour l'art » aux créations artistiques des anciens Égyptiens, créations ayant la réputation d'œuvres créées en vue de fins essentiellement religieuses et utilitaires.

Une étude approfondie des faits nous a permis de constater que « l'utilitarisme » n'est pas suffisant pour expliquer les aspects multiples et divers de l'art égyptien.

Il est exact qu'à partir des premières dynasties pharaoniques l'art égyptien devient pour ainsi dire une manifestation religieuse et perd par conséquent son caractère absolu et désintéressé. Ce fait est particulièrement frappant de la première à la cinquième dynastie.

Mais il ne faut pas oublier que ces cinq dynasties pharaoniques ne constituent pas, à elles seules, toute l'histoire de l'art égyptien. Les périodes archaïques ont laissé des œuvres d'art d'une spontanéité et d'un réalisme tels qu'on peut parler, à cette époque, d'un certain désintéressement de la création artistique. Des statistiques basées sur les vases de la période archaïque (1) nous ont démontré que, sur un nombre déterminé de vases, 75 % ont les proportions qui se rapprochent de ce qu'on

5

appelle depuis Léonard de Vinci « la section d'or » ( $\frac{5}{8}$ ). Ces résultats nous permettent de dire que, dès la période archaïque, les anciens Égyptiens avaient un penchant, inconscient peut-être mais inné, pour les proportions harmonieuses.

De la VI<sup>e</sup> dynastie à la fin de l'art égyptien, nous remarquons une certaine élasticité dans l'application des règles imposées par les croyances religieuses, preuve d'une émancipation de l'art vis-à-vis de la religion.

(1) Troisième partie.



Cette émancipation atteint son apogée pendant la période amarnienne; à cette époque, l'art prend conscience de sa valeur absolue et indépendante.

Pendant la période même où l'art égyptien semble avoir été le plus utilitariste (entre la I<sup>re</sup> et la V<sup>e</sup> dynastie), les artistes ont brisé, à maintes reprises, les cadres trop étroits que leur imposait la religion.

Tout le long de l'histoire de l'art égyptien, une sorte de lutte sourde a lieu entre l'utilitarisme religieux et le désintéressement artistique. Cette lutte, engagée sur le terrain esthétique, se termine en faveur de « l'art pour l'art ».

La prédilection de l'art égyptien pour la loi dite « de frontalité », a-t-elle été une entrave dans sa recherche de l'absolu et a-t-elle pu lui enlever par conséquent, son caractère désintéressé ?

Nous avons vu qu'il n'en fut pas ainsi. L'application de la « loi de frontalité », est une méthode qui a droit à un caractère absolu tout autant que celle de la perspective. Chacune des deux méthodes, considérée à son « moment historique », peut prétendre à un caractère absolu. De ce point de vue, nous avons pu conclure que l'art égyptien ne fut pas inférieur à l'art grec, mais qu'il a, aussi bien que ce dernier, une valeur absolue, une valeur *sui generis*.

En définissant la création artistique elle-même, nous avons été conduits à attribuer un caractère désintéressé à l'art égyptien.

Toute création artistique est, par son essence même, désintéressée. Elle prend son point de départ dans la nature, et ajoute un élément nouveau aux données de celle-ci, grâce à l'apport individuel et social de l'artiste.

Cette définition peut s'appliquer aux œuvres d'art égyptiennes comme à toutes autres. Nous avons vu, en effet (1), d'une part, que l'art égyptien est essentiellement naturaliste, dans ce sens qu'il puise ses éléments dans la nature. Nous avons constaté, d'autre part, que les artistes égyptiens ne se contentaient pas de copier la nature : ils y ajoutaient un élément nouveau, où entraient en action aussi bien la technique que le génie de l'artiste.

(1) Deuxième partie de notre étude.

L'art égyptien, satisfaisant à la définition de la création artistique et désintéressée, donnée ci-dessus, revêt, par ce fait même, un caractère absolu et dénué d'utilitarisme.

On a vu que l'art égyptien, utilitariste à ses débuts (2), fut amené par la suite, à la recherche de la perfection, comme à une conséquence logique.

Le désir d'aboutir à « l'efficacité » au moyen de l'art, conduit les anciens Egyptiens à vouloir perfectionner ce « moyen sublime » dans lequel ils mettaient tous leurs espoirs d'outre-tombe.

Or, toute recherche de la perfection est, par sa nature même, une recherche de l'absolu. Cette recherche est désintéressée dans ce sens que l'absolu, se suffisant à lui-même, est convoité pour sa valeur propre et non pour des fins autres.

Il est enfin un domaine où l'art égyptien est indépendant de tout utilitarisme religieux : le domaine des édifices fragiles, faits pour l'habitation, et où l'ornementation tient une si large part.

Dans ces édifices, faits pour contribuer à l'agrément de la vie terrestre du souverain ou du prince, la recherche de la beauté n'a pu être effectuée qu'en vue de cette beauté même. Là, le désintéressement artistique ne peut faire aucun doute, puisqu'on ne fit appel à l'art que pour satisfaire des besoins proprement esthétiques.

On est donc fondé à avancer que l'utilitarisme religieux ne fut pas d'une application aussi générale et aussi impérieuse dans l'art égyptien, qu'on a bien voulu le croire. Les valeurs proprement esthétiques y ont tenu une place sinon plus importante, du moins aussi large que celles d'origine religieuse et intéressée.

(2) A partir des premières dynasties pharaoniques.



## BIBLIOGRAPHIE

- AMELINEAU E. — *Essai sur l'évolution historique et philosophique des idées morales dans l'Egypte ancienne*, 1895. In-8.  
 — *Prolégomènes à l'étude de la religion égyptienne*, 1908. In-8.  
 — *Histoire de la sépulture et des funérailles dans l'ancienne Egypte*. E. Leroux. 2 vol., 1896. In-4°.  
 AUGÉ DE LASSUS L. — *L'art égyptien*. 1898. In-16°.  
 AVENNES (Prisse d'). — *Histoire de l'art égyptien*, 1879.  
 BASCH (V.). — *La Poétique de Schiller*, 1911. In-8°.  
 — *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris, F. Alcan, 1896. In-8°.  
 BAUD (Mlle Marcelle). — *Caractères du dessin égyptien*, dans : *Mélanges Maspero*. [Mémoires de l'Institut Français d'archéologie orientale].  
 BELL (Ed.). — *The architecture of ancient Egypt*, 1915. In-16°.  
 BÉNÉDITE (G.). — *L'art égyptien dans ses lignes générales*, 1923.  
 — *Le couteau de Gebel-El-Arak*. Gr. in-8°.  
 BERGSON (H.). — *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1929.  
 BISSING (E. W.). — *Les débuts de la statuaire en Egypte*, 1910.  
 — *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, 1911.  
 — *Versuch einer neuen Erklärung des Kaï*, 1911.  
 BLACKMANN (A. M.). — *A study of the liturgy celebrated in the temple of the Aton at El. Amarna* (Recueil Champollion d'études égyptologiques, 1922. In-8°.  
 BORCHARDT (L.). — *Die Pyramiden*, 1911. In-8°.  
 BOREUX (Ch.). — *L'art égyptien*, 1926. In-4°.  
 BOTHWELL GOSSE (A.). — *The civilisation of the ancient Egyptians*.  
 BREASTED (J.). — *Geschichte Aegyptens. Grosse Illustrierte Phaidon-Ausgabe*.  
 — *Developpement of religion and thought in ancient Egypt*, 1912. In-16°.  
 BRUGSCH (H.). — *Monuments de l'Egypte, décrits, commentés et reproduits*. 1<sup>re</sup> série, 1857.  
 BUDGE (E. A. Wallis). — *Egyptian Literature*, 1912. 2 vol., in-16°.  
 — *The Egyptian Heaven and Hell*, 1905-1906. In-16°.  
 — *The gods of the Egyptians*, 1904. 2 vol., in-4°.  
 — *Osiris and the Egyptian resurrection*, 1911. In-4°.  
 — *Egyptian Ideas of the future life*, 1899. 12°.  
 — *Egyptian magic*, 1899. (Books on Egypt and Chaldea.) In-16°.

## BIBLIOGRAPHIE

187

- CAPART (J.). — *L'art égyptien. I. L'architecture*, 1922. In-8°.  
 — *Les débuts de l'art en Egypte*, 1904. In-8°.  
 — *Recherches d'art égyptien*, 1914. In-4°.  
 — *L'art et la parure féminine de l'ancienne Egypte*, 1907. In-8°. (Extrait des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*. Tome 21.)  
 — *Recueil de monuments égyptiens*, 1902.  
 — *Le double, d'après Maspero*. *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1897. 8<sup>e</sup> année, p. 603-625.  
 — *Leçons sur l'art égyptien*, 1920.  
 — *L'art égyptien et la loi de Frontalité*, 1923. In-fol.  
 — *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, 1927.  
 — *Conférence sur le préhistorique égyptien*, 1904.  
 — *Les palettes en schiste de l'Egypte primitive*, 1908. In-8°.  
 — *Figurine égyptienne en bois du Musée de Liverpool*, 1907. In-8°.  
 CASSAGNE (A.). — *La théorie de l'art pour l'art en France*, 1906.  
 CHASSINET (E.). — *Une statuette de bronze de la reine Koromana*, 1897. Gr. in-4°. (Fondation Eugène-Piot.)  
 CHOISY (A.). — *L'art de bâtir chez les Egyptiens*, 1904. Gr. in-8°.  
 CHRISTIAN (M.-L.). — *La vie future chez les Egyptiens*, 1921. 12°.  
 CONWAY (Sir Martin). — *The beginnings of the Egyptian style of architecture*. *Royal institute of British architects. Journal*, 1903. 4<sup>e</sup> Série. 373-386.  
 DARESSY (G.). — *La procession d'Amon dans le temple de Louqsor*. Paris. 1894. *Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*, VIII.  
 — *Textes et dessins magiques*. *Catalogue du Musée du Caire*. N° 9401-9440, 1903. In-4°.  
 DAVIES (N. de G.). — *The Rock Tombs of El-Amarna*, 1905. I. II. III. IV.  
 DAVID (G.) ET MORET (A.). — *Des clans aux empires. L'organisation sociale chez les primitifs et dans l'Orient ancien*, 1923. In-8°.  
 DELACROIX. — *Psychologie de l'art*, 1927. In-8°.  
 DRIOTON (E.). — *Les confessions négatives*. *Recueil de mémoires publié pour le centenaire de Champollion*, 1922.  
 DURKHEIM (E.). — *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912. In-8°.  
 ECKENSTEIN (L.). — *The purpose and value of Egyptian art*, 1905. 4°.  
 ERMAN (A.). — *Die Literatur der Aegypter*, 1923.  
 — *La Religion des Egyptiens*. Traduction de Henri Wild, 1937.  
 FAURE (E.). — *Histoire de l'art. L'art antique*. I, 1924.  
 FECHHEIMER (H.). — *Klein-Plastik der Aegypter*, 1921.  
 FOCILLON. — *La vie des formes*, 1934. In-8°.  
 FOUCART (G.). — *La religion et l'art dans l'Egypte ancienne. La statuaire*, 39 p. Dans la *Revue des Idées* (15 nov. 1908).  
 — *Histoire de l'ordre latiforme. Etude d'archéologie égyptienne*, 1906. In-8°. II.  
 FRAZER (J. G.). — *Le rameau d'or*. Traduit par Pierre Sayn, 1935. Gr. in-8°.  
 GARDINER (A.). — *Notes on Egyptian magic*. *Transaction of the third International Congress of religion*. Oxford, 1908. In-4°. T. I.



- GASTINE (L.). — *La seconde vie dans l'ancienne Egypte*, 1886. In-8°.
- GENNEP (A. von) et JEQUIER (G.). — *Le tissage au carton et son utilisation décorative dans l'Egypte ancienne. (Mémoires d'archéologie et d'ethnographie comparées)*, 1916. In-fol.
- GHYKA (M. C.). — *L'esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*. 1927. In-16°.
- GROOS (C.). — *Les jeux des animaux*. Traduit de l'allemand par A. Dirr, 1982. In-8°.
- GROSSE. — *Les débuts de l'art*, 1902. In-8°.
- GUNN (B.). — *The religion of the poor in ancient Egypt* (dans *Journal of egyptian archeology*), 1916. In-4°.
- GUYAU (J. M.). — *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884. In-8°.
- *L'art au point de vue sociologique*, 1890. In-8°.
- HEAVEN, FRANK (H.). — *Egyptian architecture : its origin, evolution and construction*, 1921, f°.
- HENRI, ERNST. — *Décoration égyptienne*, 1923.
- IVRAY (J. D'). — *L'art dans l'antiquité égyptienne. L'art décoratif*, 1911. In-4°.
- JÉQUIER (G.). — *Les éléments de l'architecture*, 1924. In-8°. Dans : *Manuel d'archéologie égyptienne*.
- *Les temples primitifs et la persistance des types archaïques dans l'architecture religieuse*, 1908.
- *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Egypte*, 1920.
- KANT (E.). — *Critique du Jugement*. Trad. J. Barni, 1846. In-8°, 2 vol.
- *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Trad. H. Imhoff, 1796. In-8°.
- KEES (H.). — *Aegypten*, 1933.
- KLEBS (L.). — *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*. Heidelberg. 1934. In-8°.
- LALO (Ch.). — *Introduction à l'esthétique*, 1935.
- *L'esthétique expérimentale contemporaine*, 1908. In-8°.
- *L'art loin de la vie*, 1939.
- LEFEBURE (E.). — *L'art égyptien*. (Dans : *Bulletin de l'Institut égyptien*), 1884. Série 2.
- LORET (V.). — *L'Egypte au temps du totémisme. Conférence au Musée Guimet. le 9 avril 1905*, (Extrait de la bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet. T. XIX.)
- LORTET et GAILLART. — *La faune momifiée de l'ancienne Egypte*, 1909. Fol.
- LUQUET (G.-H.). — *L'art primitif*, 1930. In-16.
- *Le dessin enfantin*, 1927, In-16.
- *La pensée primitive*. In-4°.
- MASPERO (G.). — *Essais sur l'art égyptien*, 1917. In-4°.
- *Les contes populaires de l'ancienne Egypte*, 1889.
- *Egypte*. Dans : *Histoire générale de l'Art*, 1919. In-16.
- *Le conte des deux frères*. In-8°.
- *Romans et poésies du Papyrus Harris N° 500, conservé au British Museum, avec facsimilé, texte, traduction et commentaire*. In-4°.

- MERCER (S. A. B.). — *Was Ikhnaton a monotheist ? Society of oriental Research. Journal*. Chicago, 1919. In-8°.
- MOESSEL (E.). — *Vom Geheimnes der Form und der Uniform des Seins*, 1938.
- MÖLLER (G.) et SCHUBART (W.). — *Aegyptische Goldschmiedearbeiten. Herausgegeben von H. Schäfer*, 1910.
- MONOD-HERSEN. — *Science et esthétique*, 1925.
- *Principes de Morphologie générale*. II Vol. Gr. in-8°.
- MORET (A.). — *La révolution religieuse d'Aménophis IV. (Musée Guimet, Annales : Bibliothèque de vulgarisation)*, 1909.
- *Le Nil et la civilisation égyptienne dans l'Evolution de l'humanité*, 1926. In-8°.
- *Mystères égyptiens*, 1911.
- *La magie dans l'Egypte ancienne*, 1907. In-18°.
- MÜLLER (W. Max.). — *Die Liebespoesie der Aegypter*, 1889. In-4°.
- NAVILLE (Ed.). — *Les plus anciens monuments égyptiens*, 1899-1903. Gr. in-8°, 3 vol.
- *La religion des anciens Egyptiens*, 1906. In-18°.
- *La littérature de l'ancienne Egypte*, 1871. In-8°.
- PETRIE (Fl.). — *The royal tomb of the first dynasty*, 1900. In-4°.
- *The royal tomb of the earliest dynasties*, 1901. In-4°.
- *Nagada and Ballas*, 1895. In-4°.
- *Corpus of prehistoric pottery and palettes*, 1921. In-fol.
- *Koptos*, 1896. Gr. in-4°.
- *Riqqeh and Memphis*, 1915. Gr. in-4°.
- PIERRET (P.). — *Le livre des morts des anciens Egyptiens*, 1907.
- PLATON. — *La République* (Livre X). Traduction d'Emile-Chambry, 1934.
- QUIBELL. — *Archaic objects*, 1904-5.
- REINACH (S.). — *Cultes, mythes et religions*, 1923. In-8°.
- RIEDEL. — *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893. In-8°.
- ROBIN (L.). — *La pensée grecque*, 1923.
- *Platon*, 1935.
- ROUGÉ (E. de.). — *Conférence sur la religion des anciens Egyptiens. Annales de philosophie chrétienne*, 1869.
- RUSKIN (J.). — *The seven Lamps of Architecture*, 1897. In-16.
- *L'art et la vie*, In-32°.
- SCHAEFER (H.). — *Von aegyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst*, 1919.
- *Aegyptische Goldschmiedarbeiten*, 1910.
- SCHILLER. — *Quinzième lettre dans : Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.
- SHULL (P.-M.). — *Platon et l'art de son temps. Arts plastiques*, 1933.
- SCHWEIFURTH (G.). — *De l'origine des anciens Egyptiens, et sur quelques-uns de leurs vases remontant à l'âge de pierre*, 1897. In-8°.
- STEINDORFF (G.). — *Urkunden des aegyptischen Altertums*, 1903-1906. In-4°.



— *The religion of the ancient Egyptians*, 1905. In-8°.  
— *Die Blütezeit des Pharaonenreiches*, 1900. Gr. in-8°.  
— *Ein religiöser Reformator im alten Aegypten*, 1900. In-8°.

TAINE (H.). — *Philosophie de l'art*, 1895. In-16. 2 vol.  
TORNIER (E.). — *La bijouterie et la joaillerie égyptienne. Institut français d'archéologie. Bulletin*, 1908. In-4° t. 6.  
VEIGALL (A.). — *Akh-En-Aton et son époque*, 1936.

VEILL (R.). — *L'invasion de la réalité dans la pensée religieuse de l'Egypte ancienne*. Paris.  
— *Les origines de l'Egypte pharaonique*, 1908. In-8°.  
— *Les derniers siècles du Moyen-Empire égyptien*, 1911. In-8°.

WIEDEMANN (K.-A.). — *Magie und Zauber in alten Aegypten*, 1905. In-8°.  
— *The ancient Egyptian doctrine of the immortality of the soul*, 1895. In-8°.

WORRINGER (W.). — *Aegyptische Kunst*, 1927.

ZIMMERMANN (F.). — *Die aegyptische Religion*, 1912. In-8°.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. . . . .	Pages v à xx
-----------------------	-----------------

PREMIÈRE PARTIE

LES DONNÉES FONDAMENTALES DE L'ART ÉGYPTIEN

CHAPITRE PREMIER

Utilitarisme religieux

I et II. — Utilitarisme religieux. . . . .	3
--	---

CHAPITRE II

Représentation idéale et représentation visuelle

I. — L'art égyptien comparé à l'art grec. . . . .	13
II. — Controverses relatives à la loi de Frontalité. . . . .	25
III. — Infantilisme. . . . .	29
IV. — Loi de Frontalité et imitation de la nature. . . . .	33

CHAPITRE III

Divers aspects des données fondamentales

I. — Le réel et l'irréel. . . . .	44
II. — L'art comme expression de la vie. . . . .	46
III. — La technique. . . . .	48
IV. — Emploi de la polychromie en architecture. . . . .	50
V. — Les valeurs proprement esthétiques. . . . .	51



## DEUXIÈME PARTIE

## CARACTÈRES DE L'ART ÉGYPTIEN

## CHAPITRE PREMIER

## La nécessité de la ressemblance, le réalisme et l'idéalisme

- I. — Recherche de la ressemblance et réalisme . . . . . 57
- II. — Réalisme sincère de la période archaïque. Réalisme et idéalisme. . . . . 60

## CHAPITRE II

## Naturalisme

- I. — Imitation de la nature . . . . . 74
- II. — Valeur ajoutée par l'art à l'imitation de la nature . . . . . 77
- III. — Le naturalisme littéraire. . . . . 86

## CHAPITRE III

## Le colossal

- I. — Le colossal en art répondait à l'idée de puissance que les Egyptiens se faisaient des dieux et des rois. . . . . 95
- II. — Les petites figurines ont pourtant une place assez importante parmi les œuvres d'art . . . . . 96

## TROISIÈME PARTIE

## SENTIMENT ESTHÉTIQUE ET VALEURS UTILITAIRES

## CHAPITRE PREMIER

## Valeurs utilitaires et valeurs désintéressées

- I. — Ecllosion du sentiment esthétique chez les anciens Egyptiens. . . . . 102
- II. — Introduction des valeurs utilitaires dans l'art égyptien. . . . . 106
- III. — Evolution de l'« utile » vers le « beau ». . . . . 108

## CHAPITRE II

## La recherche de l'efficace conduit les Egyptiens vers le « beau » comme vers une conséquence logique

- I. — La perfection considérée comme condition d'efficacité. . . . . 110
- II. — Voulant aboutir au maximum d'efficacité, les Egyptiens parvinrent par le fait même, à vouloir produire la perfection. . . . . 112

## CHAPITRE III

## Choix de la matière première

- I. — La statuaire. . . . . 115
- II. — L'architecture. . . . . 117
- III. — Les objets usuels. . . . . 120
- IV. — Les bijoux. . . . . 121

## CHAPITRE IV

## Recherche de l'expression

- I. — Origine utilitaire de la recherche de l'expression. . . . . 122
- II. — Valeur esthétique de l'expression. . . . . 123

## CHAPITRE V

## La perfection du travail et le fini de l'exécution

- I. — Relief — Statuaire — Architecture. . . . . 127
- II. — Objets usuels. . . . . 130
- III. — Bijouterie et orfèvrerie. . . . . 131

## CHAPITRE VI

## Harmonie des proportions

- Beauté et assemblage des lignes géométriques. . . . . 133



CHAPITRE VII

La variété dans l'art égyptien

I. — Variété dans la méthode . . . . . 136  
II. — Variété dans le choix des dimensions. . . . . 140  
III. — Variété dans l'interprétation des thèmes. . . . . 140

QUATRIÈME PARTIE

LES ŒUVRES DÉGAGÉES DE TOUT UTILITARISME

CHAPITRE PREMIER

Edifices fragiles, non faits pour durer,  
résidences sans nul caractère religieux

I. — Les palais. . . . . 147  
II. — Les jardins et les fleurs . . . . . 149  
III. — Emploi de la peinture, dans les palais . . . . . 152  
IV. — Décoration des palais . . . . . 153

CHAPITRE II

Emploi général de la peinture

I. — Dans le décor des tombeaux . . . . . 155  
II. — Reliefs peints des tombeaux et des temples . . . . . 158  
III. — Statues peintes . . . . . 159  
IV. — Objets usuels peints . . . . . 161

CHAPITRE III

Goût de l'ornementation en général,  
dans les édifices de toute catégorie

I. — Rôle joué par l'inspiration de l'art du tisserand et des ouvrages  
de vannerie dans les motifs de décoration. . . . . 162  
II. — L'« horreur du vide » et la décoration égyptienne. . . . . 164

III. — L'imitation de la nature dans l'art décoratif égyptien. . . . . 164  
IV. — Opinion de Fl. Petrie sur l'origine des arts décoratifs en Egypte :  
lignes géométriques ; inspiration de la nature ; l'architecture,  
le tissage et la vannerie servant d'inspiration pour des  
motifs décoratifs ; le symbolisme dans l'art égyptien. . . . . 165

CHAPITRE IV

La parure et la toilette

CHAPITRE V

Le jeu, la musique et la danse

I. — Le jeu . . . . . 175  
II. — La musique, la danse et le chant. . . . . 176  
CONCLUSION. . . . . 183  
BIBLIOGRAPHIE. . . . . 181  
TABLE DES MATIÈRES. . . . . 196

VU LE 1<sup>er</sup> JUIN 1939 :  
*Le Doyen de la Faculté des Lettres*  
*de l'Université de Paris,*  
J. VENDRYÈS.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :  
*Le Recteur*  
*de l'Académie de Paris,*  
G. ROUSSY.



# PLANCHES



N.-B. - Les planches établies d'après des reproductions originales  
en couleurs portent l'indication "Tableau".





Murs peints de Beni Hassan (Moyen Empire).







Buste en diorite du roi Kefren (Ancien Empire). Musée du Caire.



A



B

Peintures (Nouvel Empire). British Museum, Londres.







A



B

Peintures (Nouvel Empire). British Museum, Londres.

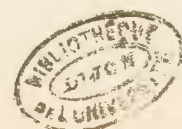


Fig. A. - Peinture restaurée (Ancien Empire). British Museum, Londres.



Fig. B. - Relief peint (Ancien Empire). British Museum, Londres.







Fig. A. - Relief peint (Nouvel Empire). British Museum, Londres.



Fig. B. - Buste de la Princesse Néfrite (Ancien Empire).  
Musée du Caire.

(G. Maspéro, Hist. Générale de l'Art en Égypte, pl. I).



Fig. A. - Tête en calcaire peint (Ancien Empire).  
British Museum, Londres.



Fig. B. - Statue peinte. British Museum, Londres.





Fig. A. - Vases (Nouvel Empire). British Museum, Londres.



Fig. B. - Statues peintes (Nouvel Empire). British Museum, Londres.

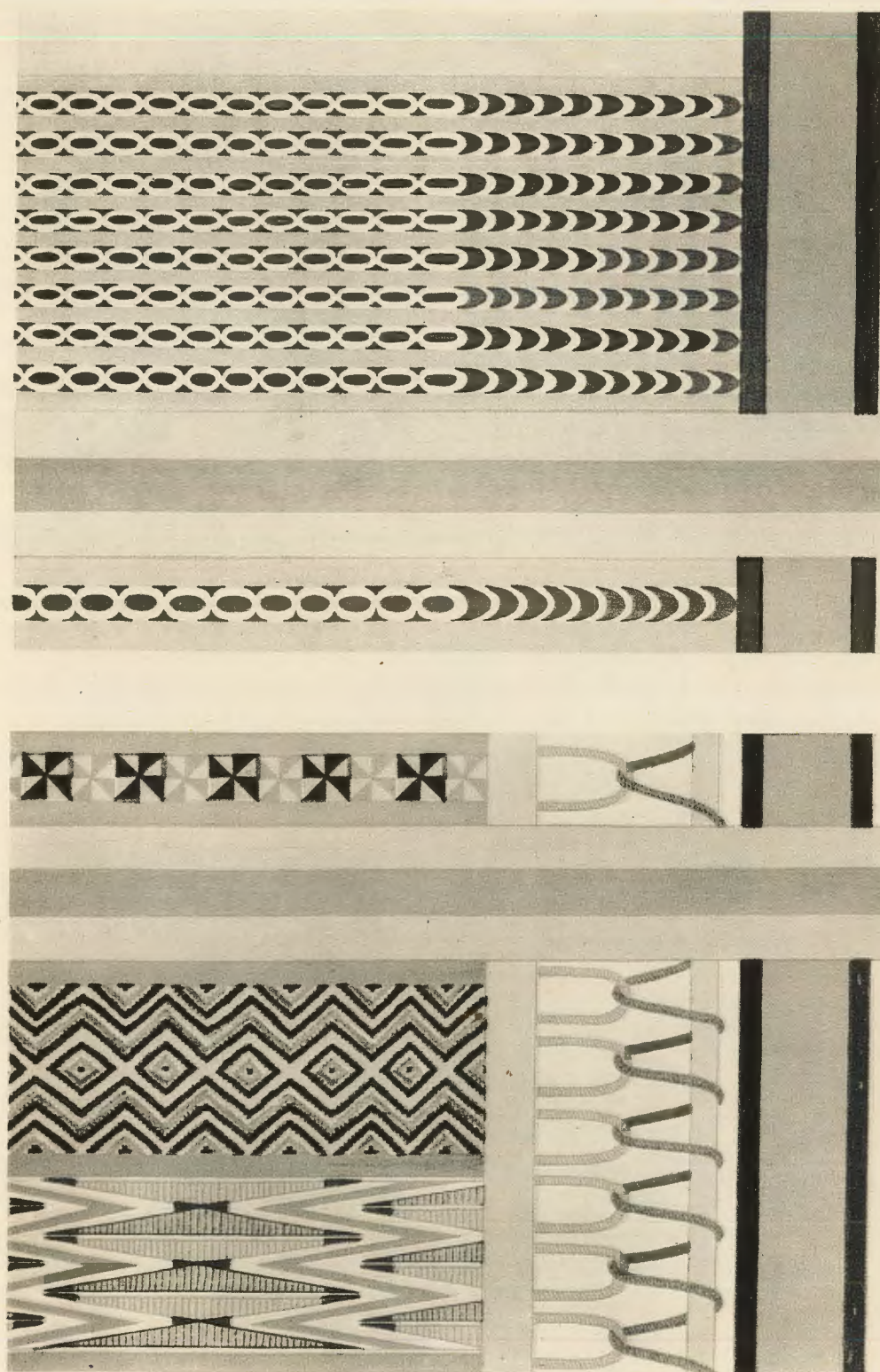


Fig. A. - Vase en forme de poisson (Nouvel Empire).  
British Museum, Londres.



Fig. B. - Vases (Nouvel Empire). British Museum, Londres.





Murs peints d'un tombeau d'Abousir (Ancien Empire).



Fig. 1. - Fragment d'un dallage peint (Nouvel Empire).  
(Petrie. Tell. El-Amarna, Pl. II).

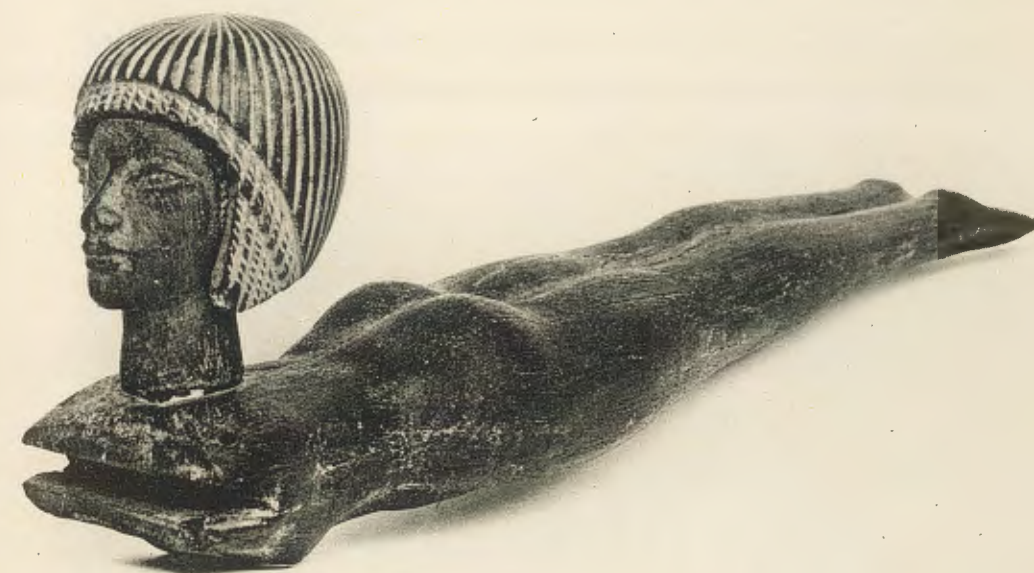


Fig. 2. - Cuiller à fard (Nouvel Empire). British Museum, Londres.







Fig. 3. - Femme peignant (G. Braque).



Fig. 4. - Le Scribe accroupi (Ancien Empire).  
Musée du Louvre, Paris.



Fig. 5. - Offrande des bœufs (Nouvel Empire).



Fig. 6. - Statue en calcaire de Néfertit (Ancien Empire).  
Musée du Caire.







Fig. 7. - Statue en bois de Cheikh-El-Balad (Ancien Empire).  
Musée du Caire.



Fig. 8 à 15. - Statuettes archaïques en ivoire.







Fig. 16. - Statuètes d'animaux. Période Archaïque.

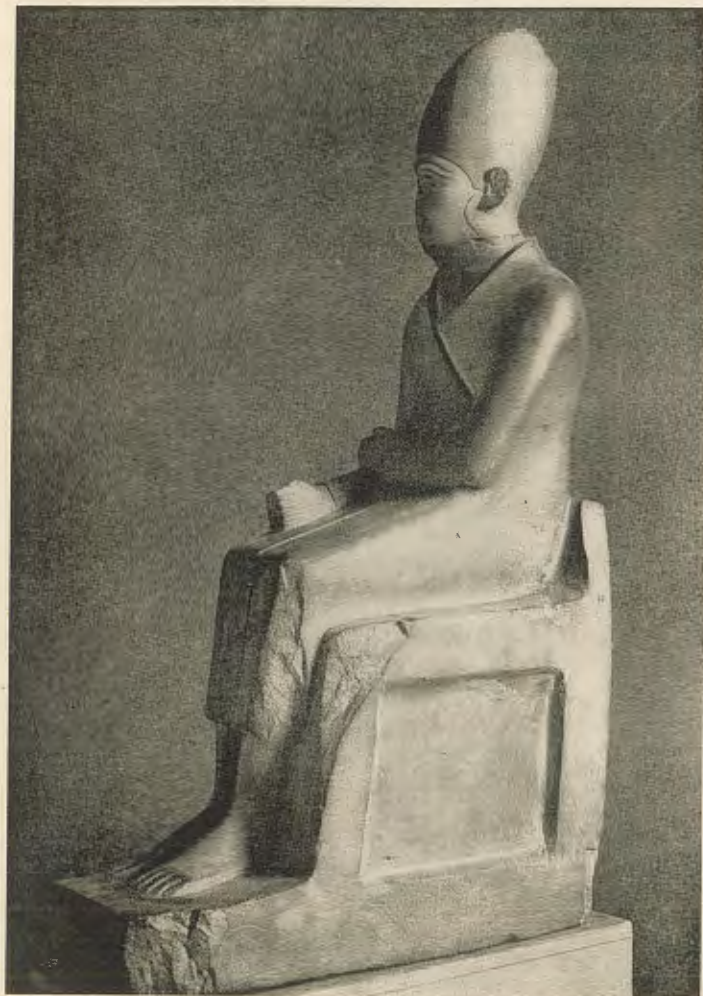


Fig. 17. - Statue en granit (Ancien Empire).  
British Museum, Londres.



Fig. 18. - Statue de Khasekhem (Ancien Empire).  
Musée du Caire.

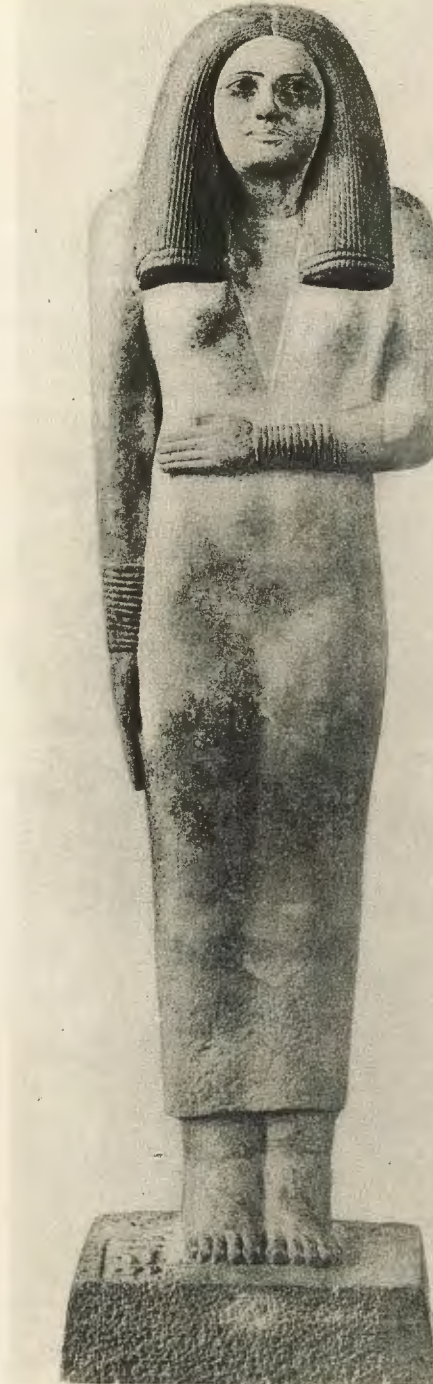


Fig. 19. - Statues en calcaire de Sépa et de sa femme (Ancien Empire).  
Musée du Louvre, Paris.







Fig. 20. - Groupe représentant un nain et sa famille en calcaire peint.  
(Ancien Empire). Musée du Caire.



Fig. 21-22. - 1) Tête de faucon, de Kom-El-Ahmar.  
2) Tête de lion.  
(Ancien Empire). Musée de Berlin.







Fig. 23. - Ouvriers du tombeau de Ti à Sakkara (Ancien Empire).



Fig. 24. - Chanteuses et danseuses d'un tombeau de Thèbes.  
(Moyen Empire).



Fig. 25. - Musiciennes et danseuses d'un tombeau de Sakkara.  
(Nouvel Empire). Musée du Caire.



Fig. 26. - Porteur d'offrande d'un tombeau de Sakkara.  
(Ancien Empire). Musée de Berlin.



Fig. 27. - Tête de roi (Moyen Empire).  
Collection Marc Gregor.





Fig. 28. - Sphinx de Tanis (Moyen Empire), Musée du Caire.



Relief représentant le roi Aménophis IV et sa famille (Nouvel Empire).  
Musée du Caire.







Mur peint du Palais d'El-Amarna (Nouvel Empire).  
Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 29. - Statue d'Isis, allaitant son fils Horus (Moyen Empire).  
Musée de Berlin.



Fig. 30. - Petit groupe de lutteurs en calcaire (Moyen Empire).  
Collection Von Bissing.





Fig. 31. - Portrait modèle (Nouvel Empire). British Museum, Londres.

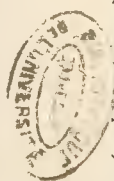


Fig. 32. - Négrresse et jeune fille en bois (Nouvel Empire).  
University College et British Museum, Londres.



Fig. 33. - Statue de jeune fille en grès des Amarna (Nouvel Empire).  
University College, Londres.





Fig. 34. - Esclaves nègres (Nouvel Empire).



Fig. 35. - Figurine égyptienne en bois (Nouvel Empire).  
Musée de Liverpool.



Fig. 36. - Figurine égyptienne (Nouvel Empire).

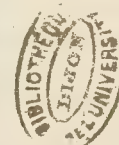






Fig. 37. - Reliefs.



Fig. 38. - Relief.



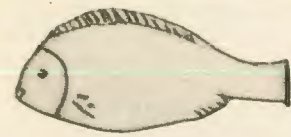


Fig. 40. - Période archaïque.



Fig. 41. - Période archaïque.

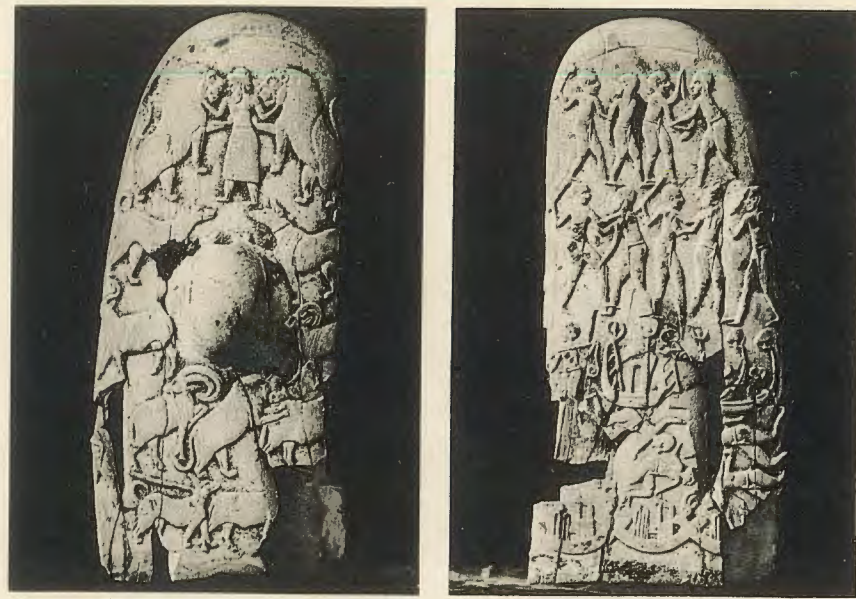
Fig. 39. - Manche de couteau de Gebel-El-Arak. (Période archaïque).  
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 42. - Palette de schiste. British Museum, Londres.



Fig. 43. - Palette de Narmer. Musée du Caire.







Fig. 44. - Peintures sur poteries. Période archaïque.



Fig. 45. - Reliefs sur la statue de Min de Koptos (Période archaïque).  
Ashmolean Museum, Oxford.



Fig. 46. - Relief du temple d'Abousir : Ours (Ancien Empire).  
Musée de Berlin.







Fig. 47. - Relief (Ancien Empire). Musée de Berlin.



Fig. 48. - Scène de chasse (Moyen Empire).



Fig. 49. - Mur peint de Beni Hassan (Moyen Empire).



Fig. 50. - Panthère en bois (Nouvel Empire). Musée du Caire.



Fig. 51. - Pyramides de Guizéh.





Fig. 52. - Temple de Deir-El-Bahari (Nouvel Empire).



Fig. 53. - Babouins en albâtre. Débuts de l'Ancien Empire, Berlin.

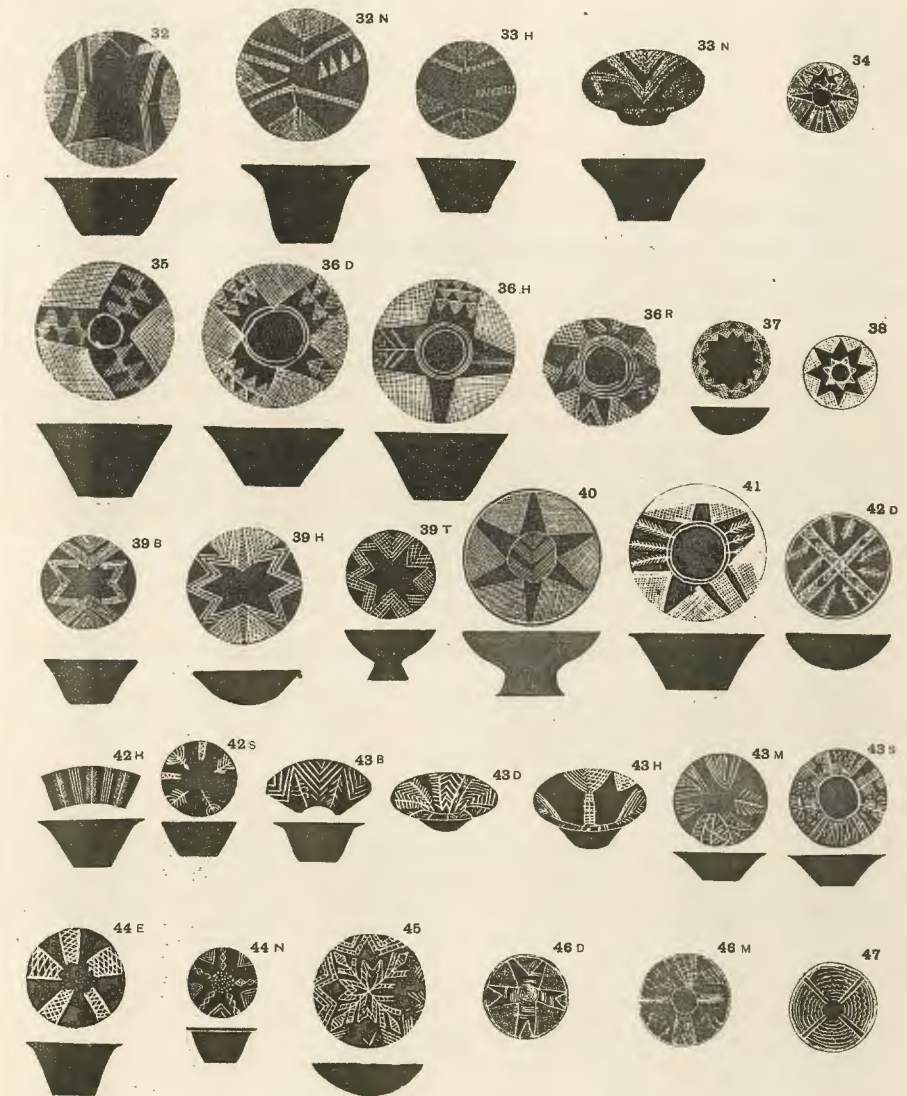
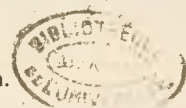


Fig. 54. - Vases de la période archaïque.







Fig. 55. - Vases de la période archaïque.

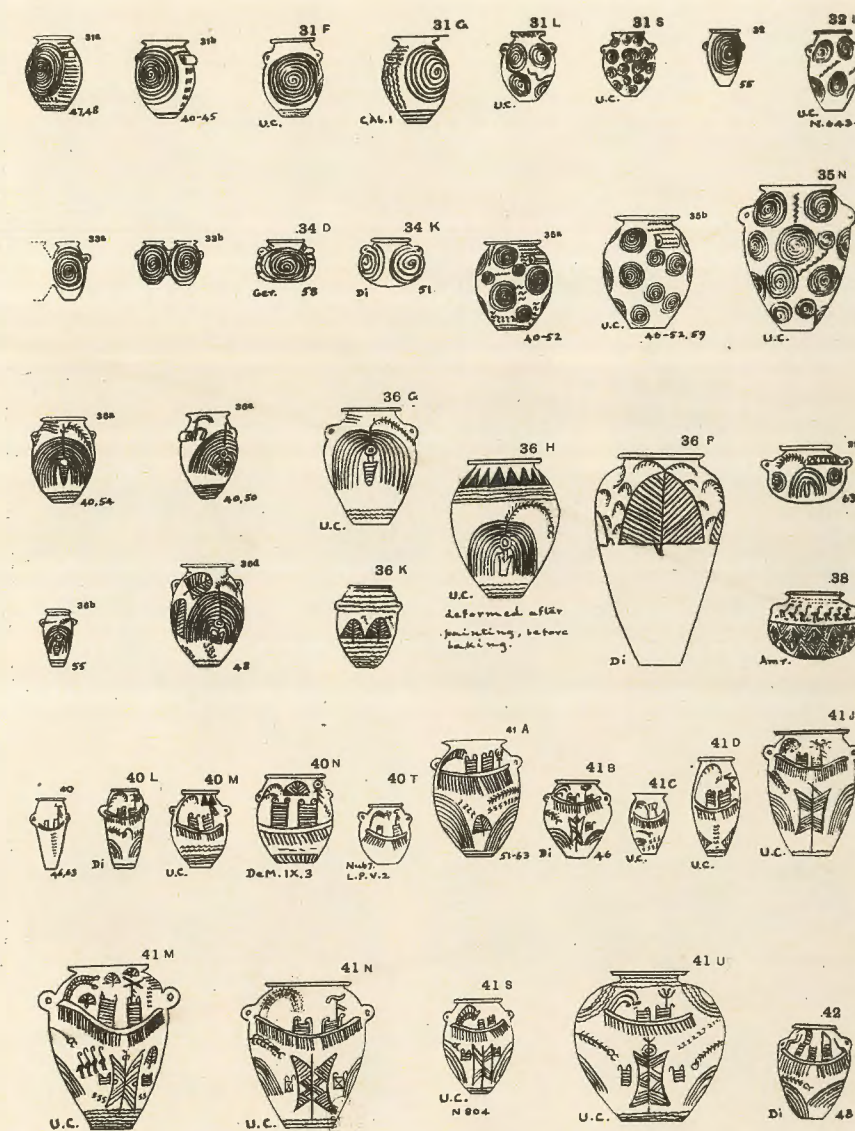


Fig. 56. - Vases de la période archaïque.





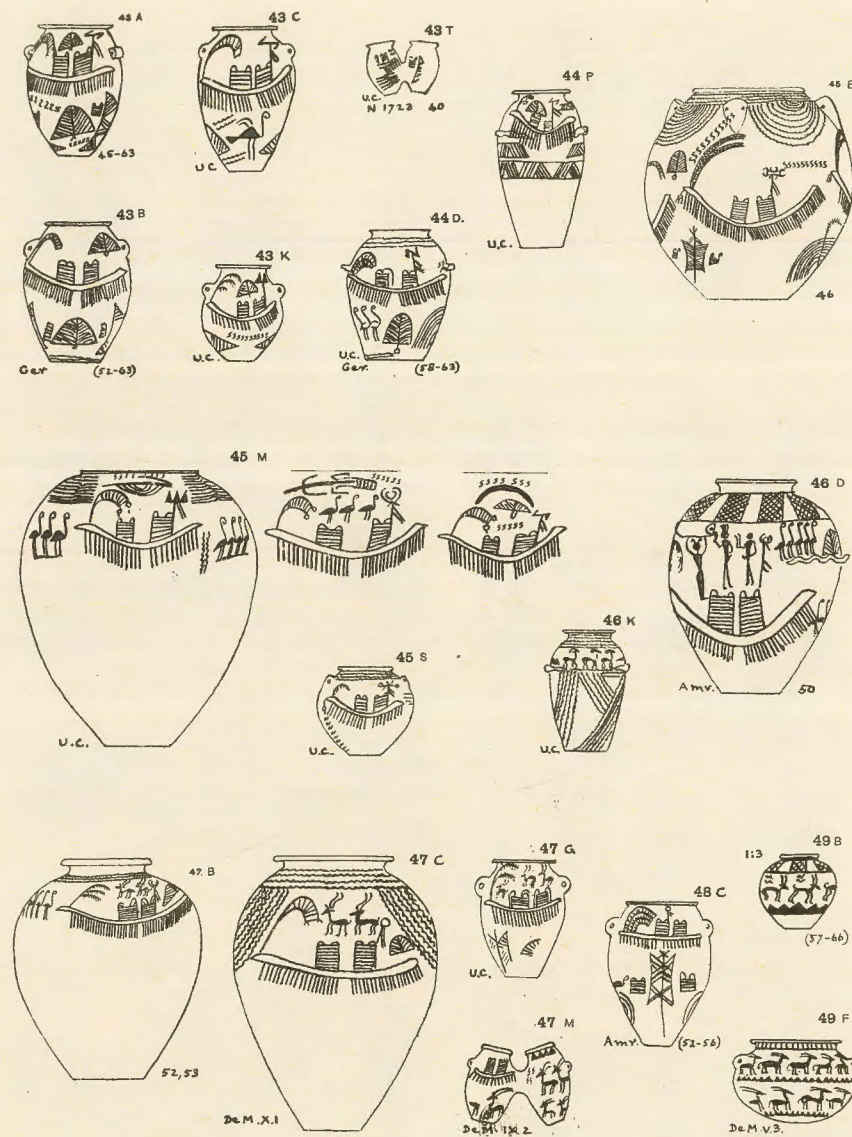


Fig. 57. - Vases de la période archaïque.

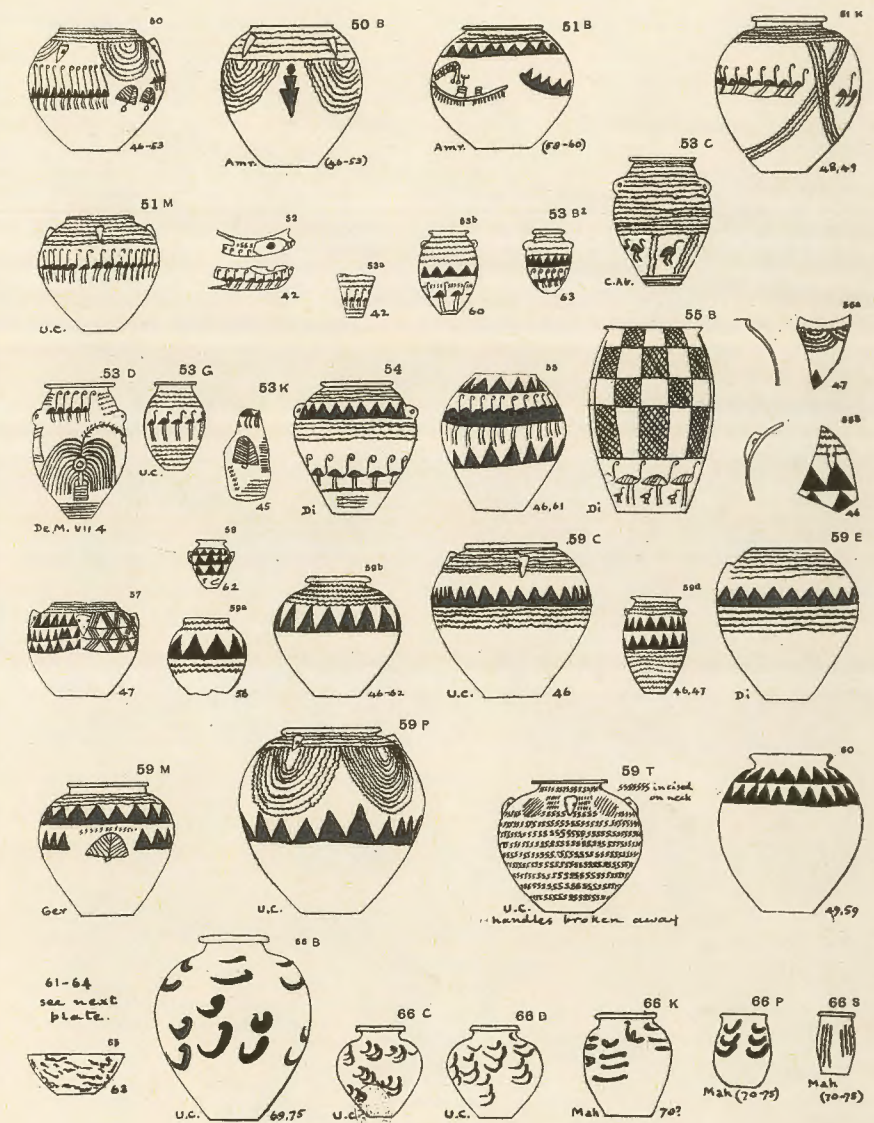


Fig. 58. - Vases de la période archaïque.





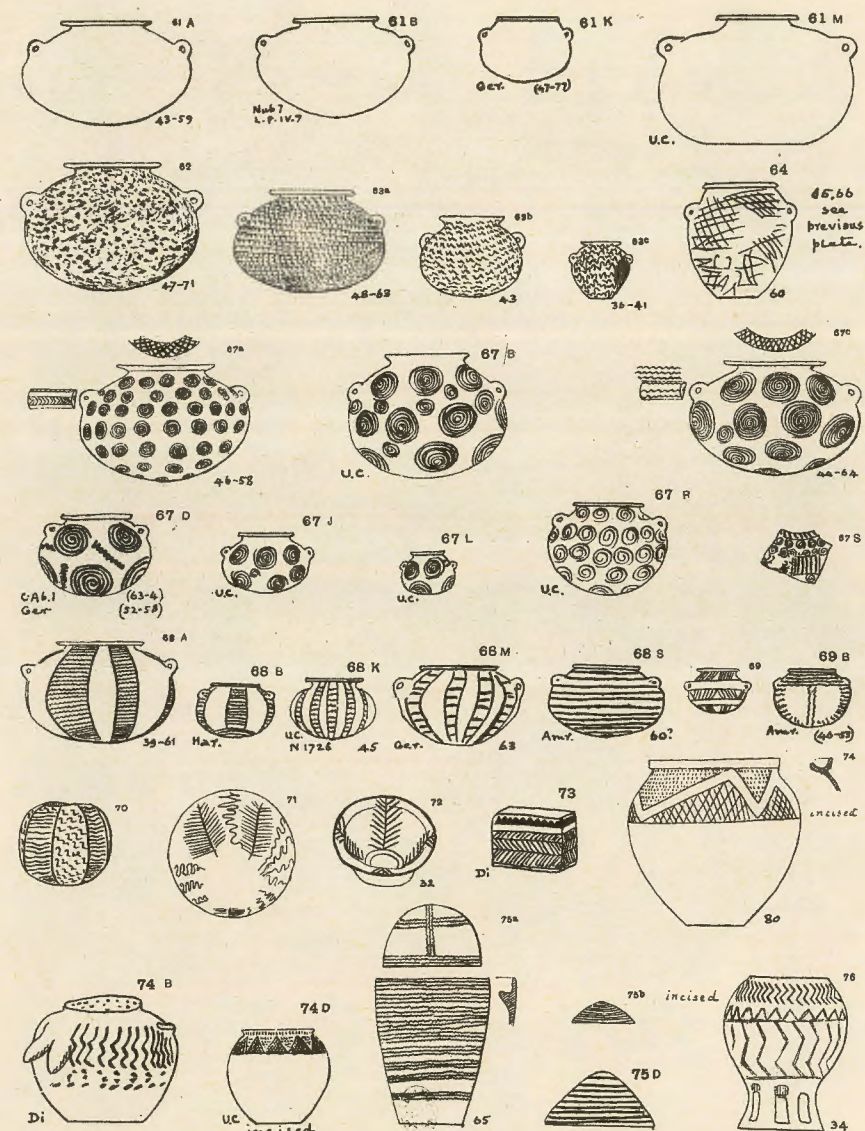


Fig. 59. - Vases de la période archaïque.

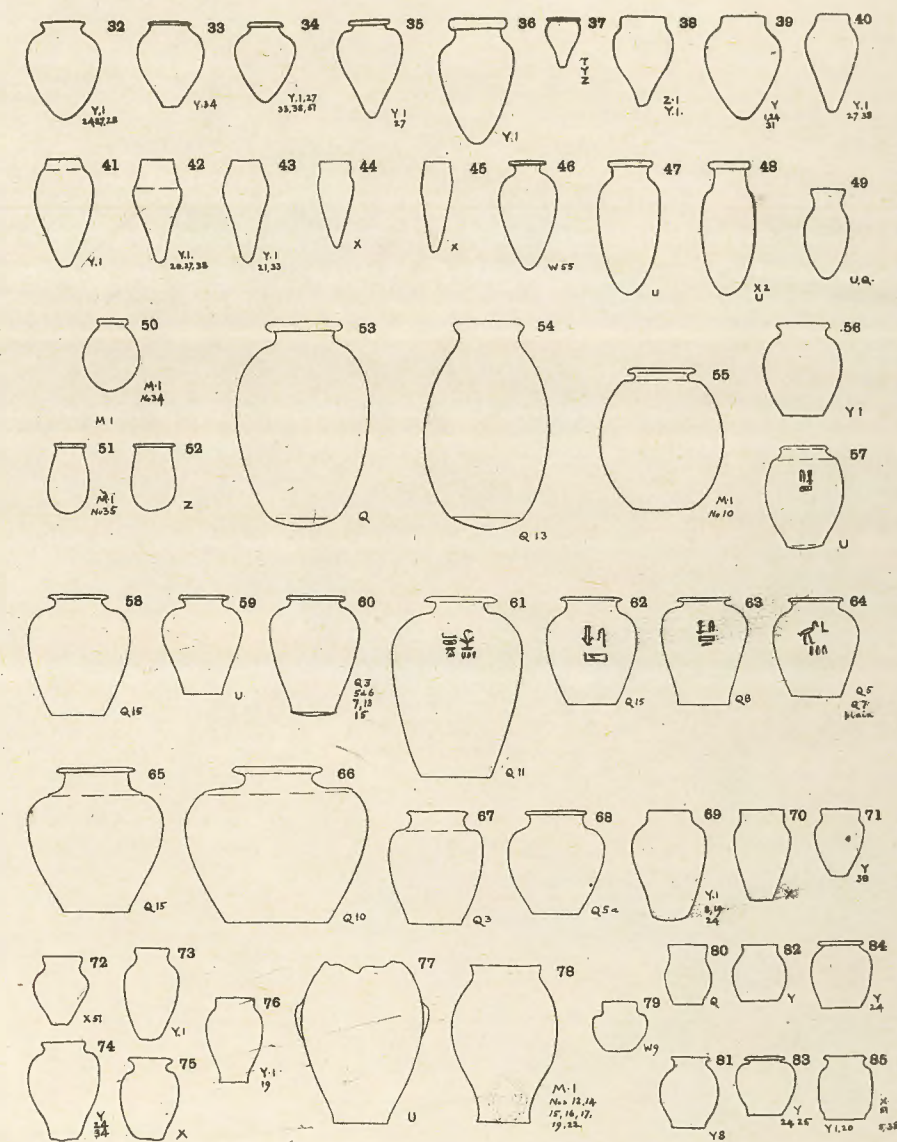


Fig. 60 - Poteries de la première dynastie.



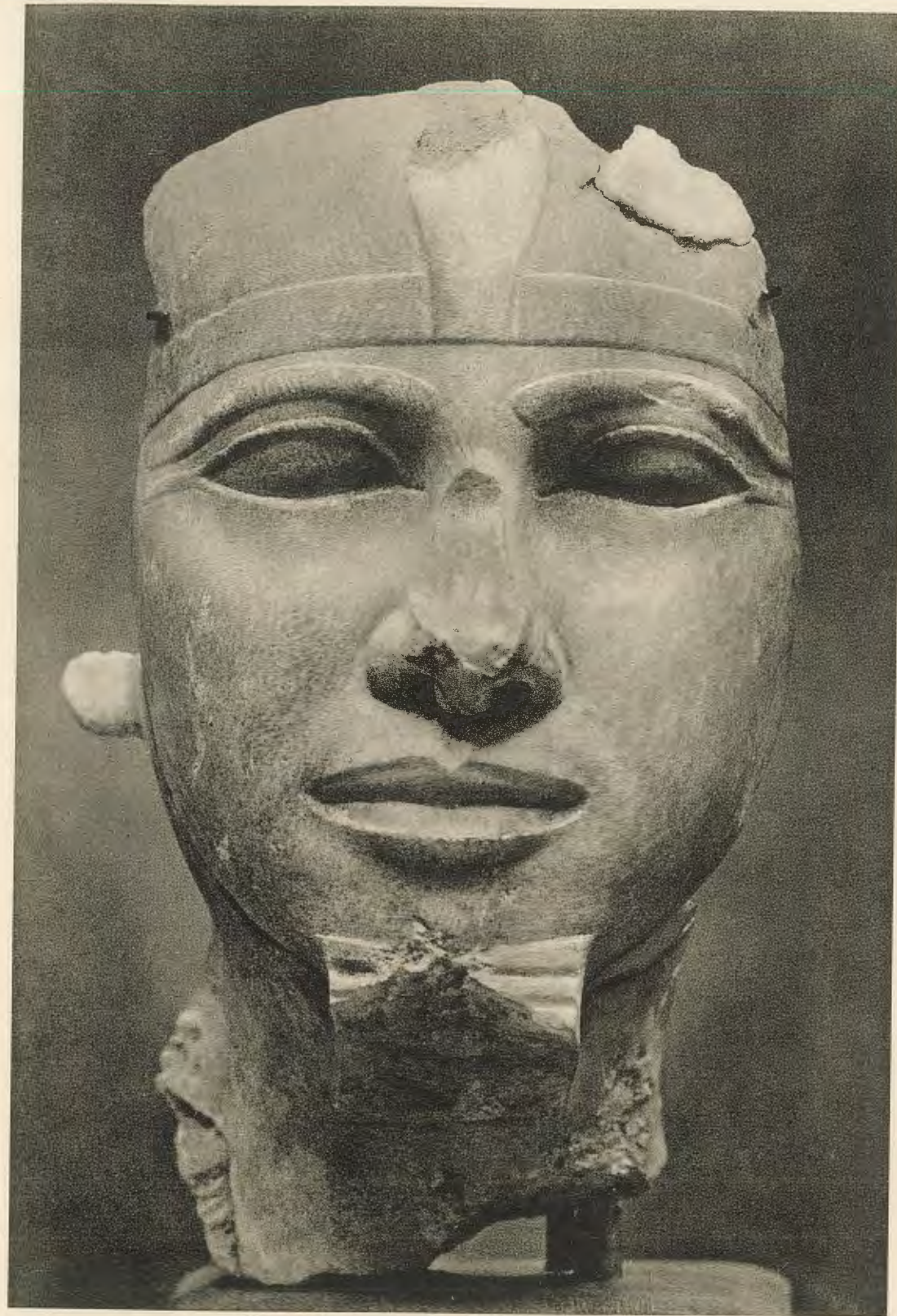


Fig. 61. - Tête du Roi Kefren, en albâtre (Ancien Empire).  
Museum of fine Arts, Boston.

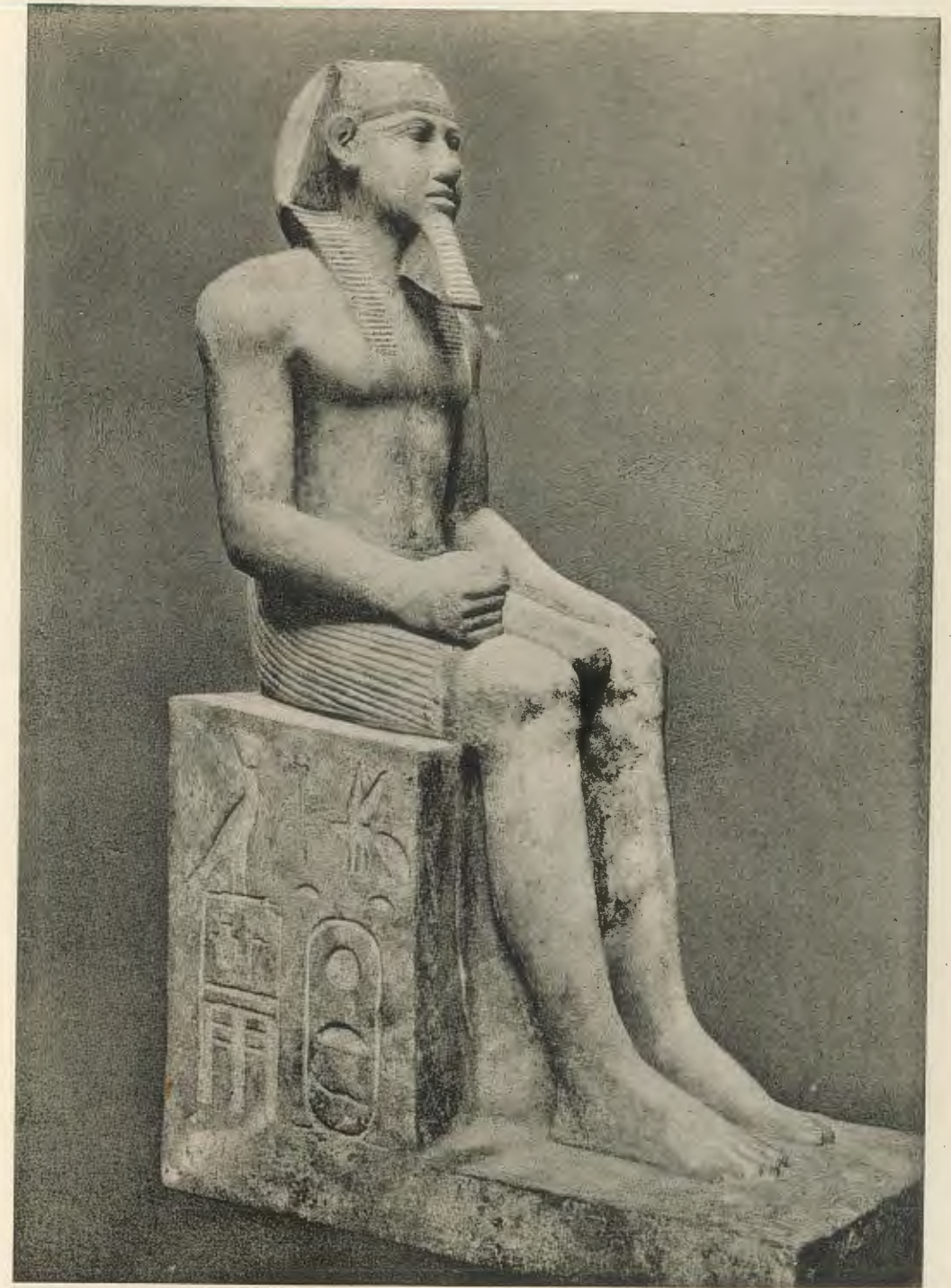


Fig. 62. - Statue de Kefren en albâtre (Ancien Empire).  
Musée du Caire.





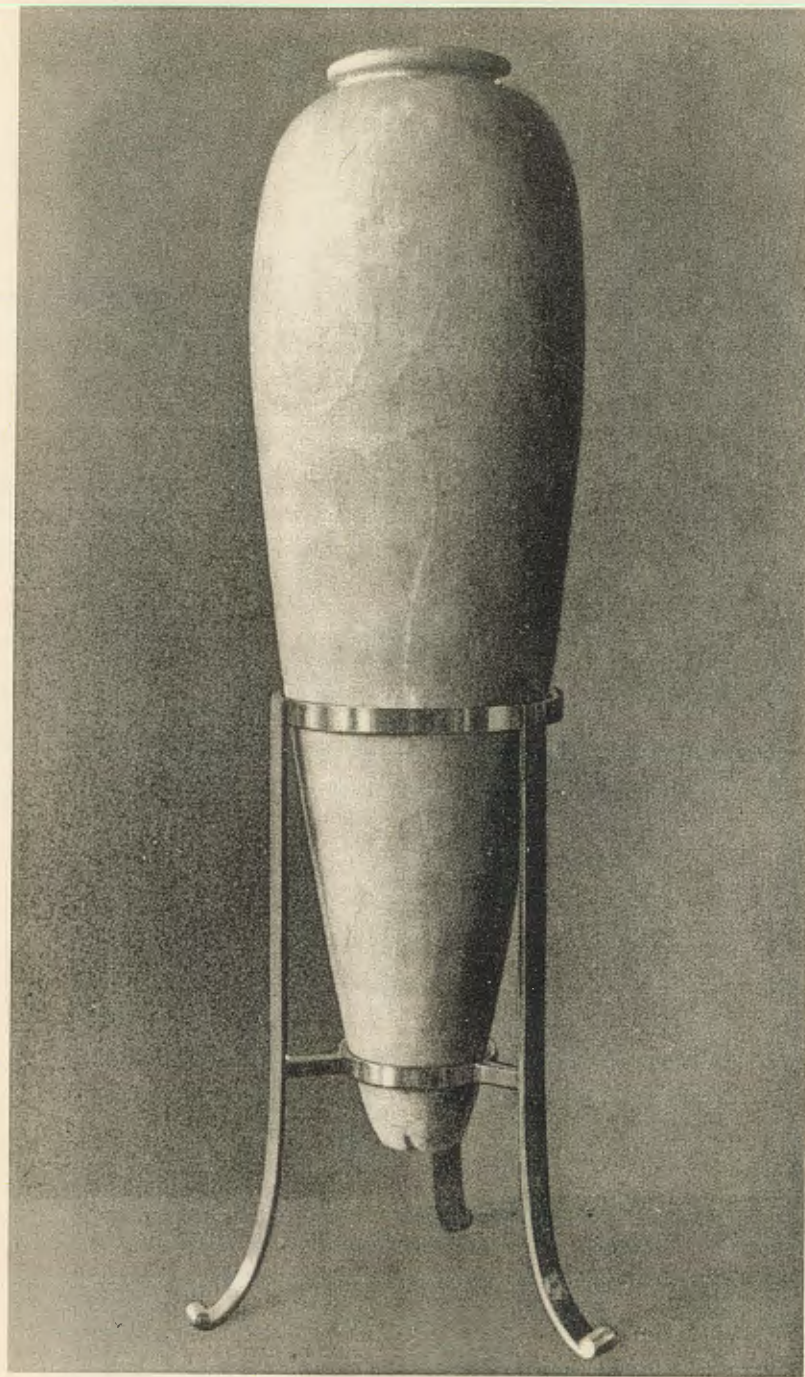


Fig. 64. - Cruche en albâtre, d'Abydos (Période archaïque).  
Musée de Berlin.



Fig. 63. - Statue en bois d'ébène  
(Ancien Empire).

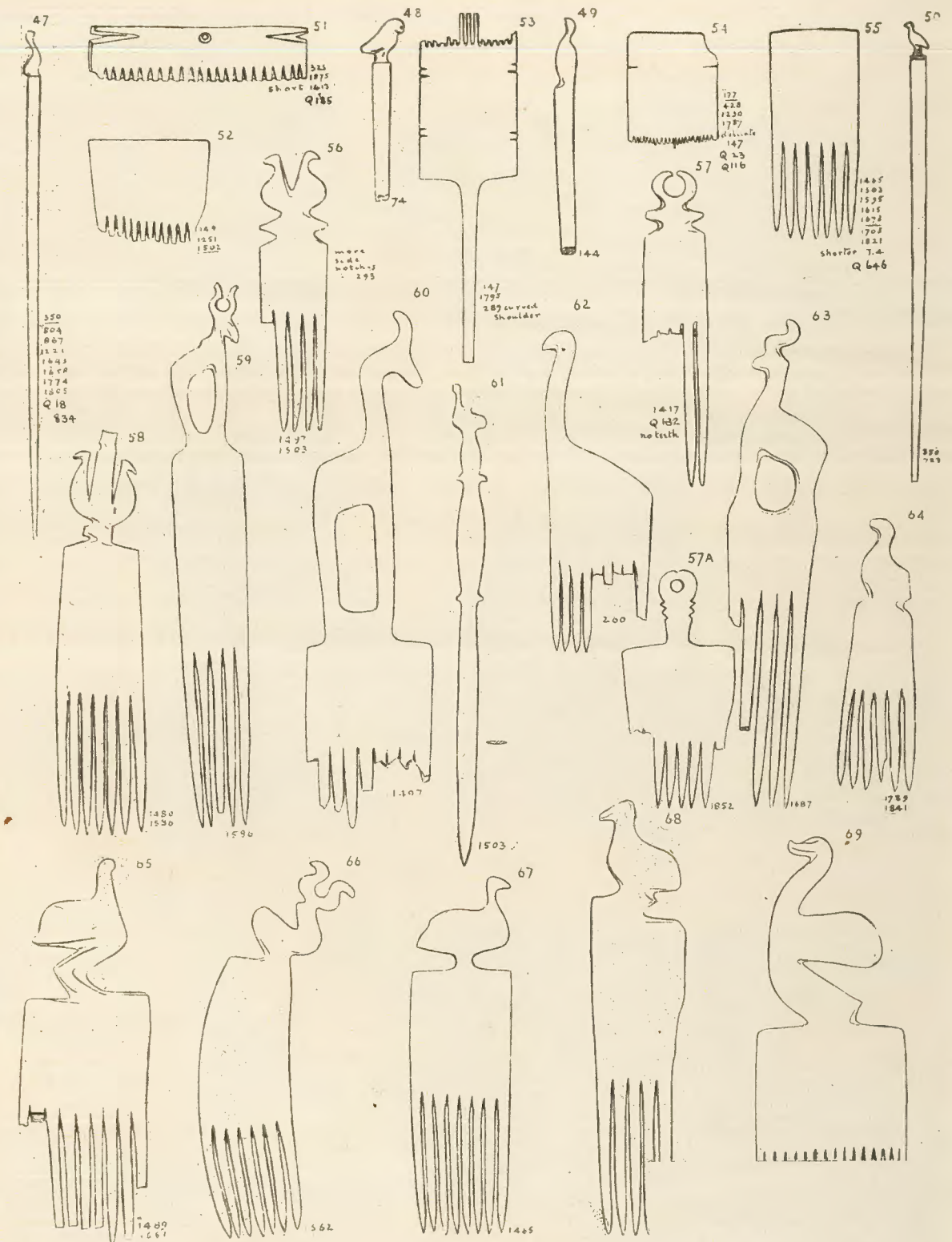


Fig. 65. - Peignes et épingles en ivoire (Période archaïque).







Fig. 66. - Coupes en faïence à motifs floral (Nouvel Empire).  
Collection Carnarvon et Eton College.

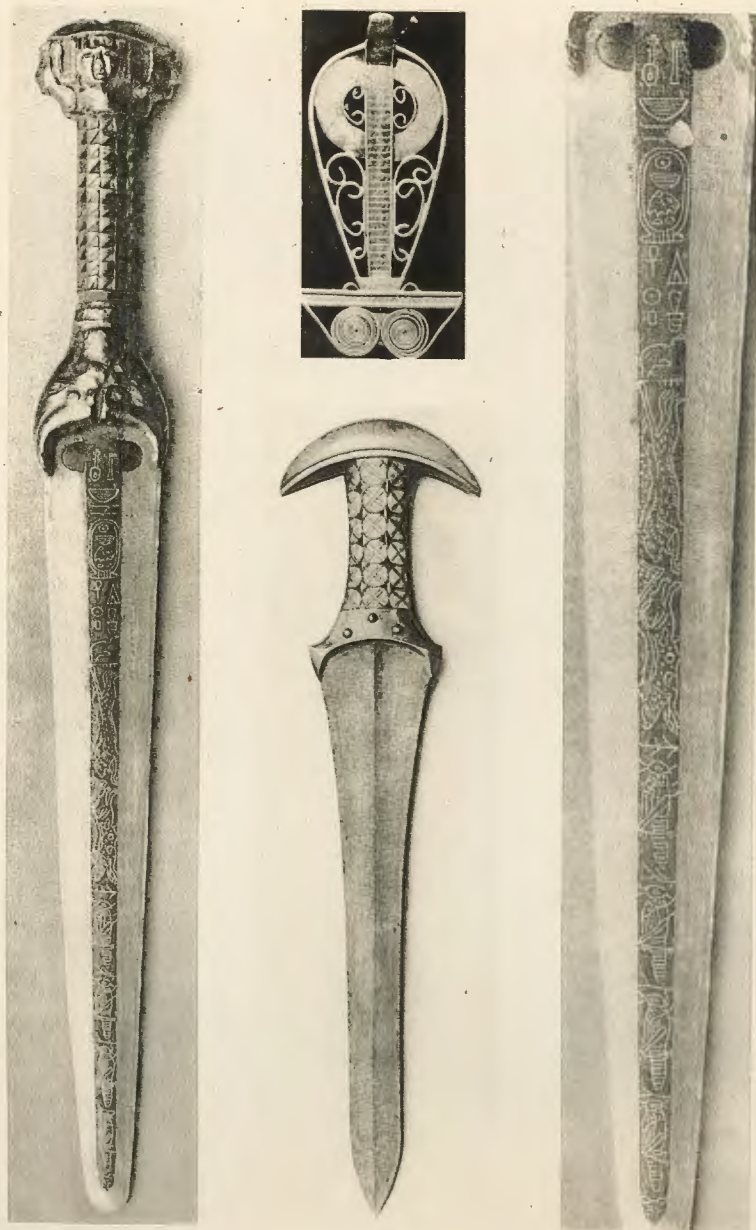


Fig. 67. - Épées (Moyen Empire).

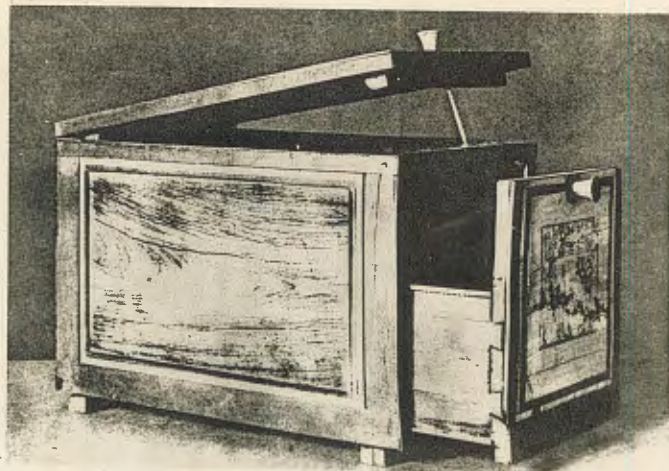


Fig. 68. - Coffre en ébène et ivoire (Moyen Empire).



Fig. 69. - Fauteuil en cèdre, avec garniture en or  
(Nouvel Empire). Musée du Caire.





Fig. 71. - Assiette en or (Nouvel Empire).

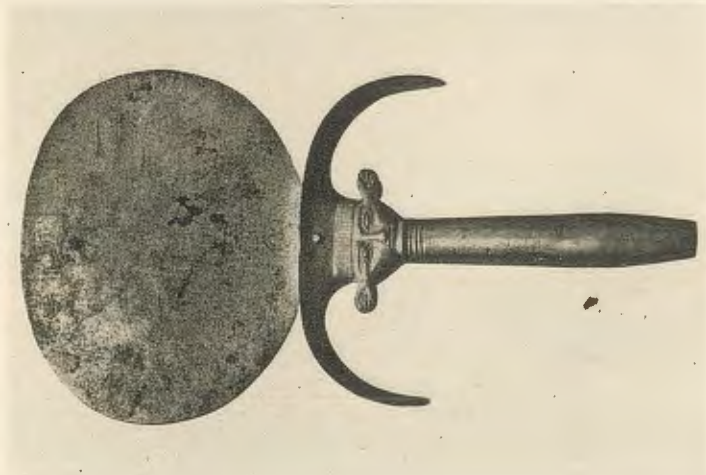


Fig. 70. - Étui de miroir (Nouvel Empire).



Fig. 72. - Buste en calcaire peint de la Reine Nefretetét (Nouvel Empire).  
Musée de Berlin.





Fig. 73. - Joueur de harpe (Nouvel Empire).  
Musée de Berlin.

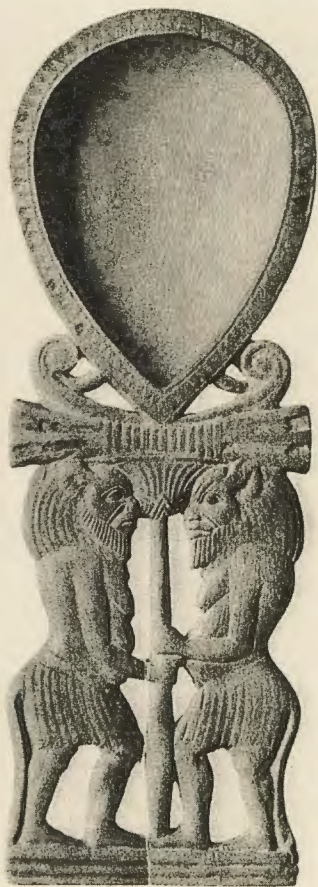


Fig. 74. - Cuiller à-fard (Nouvel Empire).  
University College, Londres.



Fig. 75. - Stèle dite du roi serpent (Ancien Empire).  
Musée du Louvre, Paris.



Fig. 76. - Main de la statue de Hémionou (Ancien Empire).





Fig. 77. - Pieds de la statue de Hémionou (Ancien Empire).



Fig. 79. - Tête royale en pâte de verre bleu (Nouvel Empire).  
Musée du Louvre, Paris.

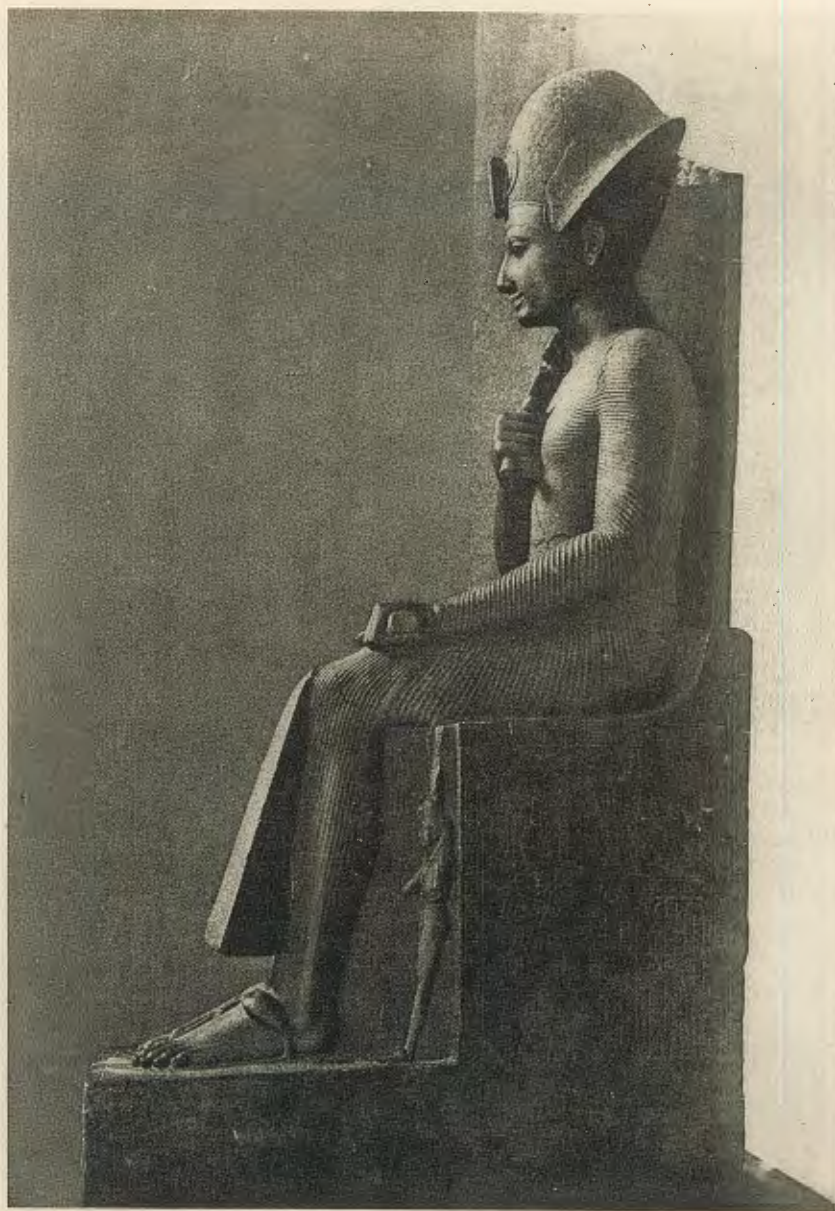


Fig. 78. - Statue en granit de Ramsès II (Nouvel Empire).  
Musée de Turin.





Fig. 80. - Figurine en ivoire (Nouvel Empire).



Fig. 81. - Statue de la Reine Koromana (Nouvel Empire).  
Musée du Louvre, Paris.







Fig. 82. - Relief (Moyen Empire). Musée de Berlin.



Fig. 83. - Relief (Nouvel Empire). Musée de Berlin.



Fig. 84. - Obélisque d'Héliopolis (Moyen Empire).

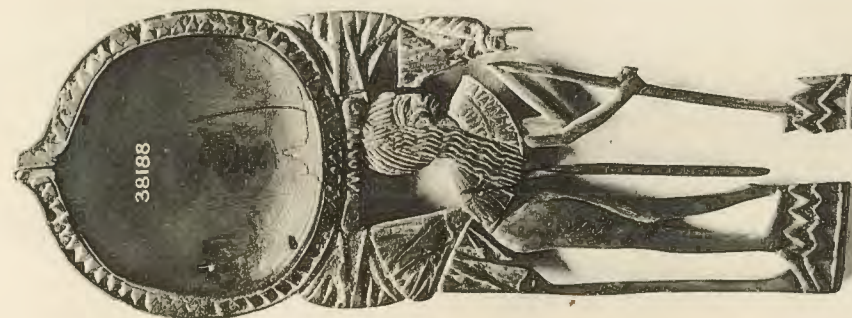
Fig. 85. - Hache d'Amôsis Ier (Nouvel Empire).  
Musée du Caire.

Fig. 86. - Cuillères à fard (Nouvel Empire). British Museum, Londres.





Fig. 87. - Figurines en or (Période archaïque).



Fig. 88. - Pièce d'orfèvrerie.

97



Fig. 90. - Aménophis IV et sa femme (Nouvel Empire).  
Musée de Berlin.



Fig. 89. - Bijoux (Basse Epoque).





Statuette de nègre.

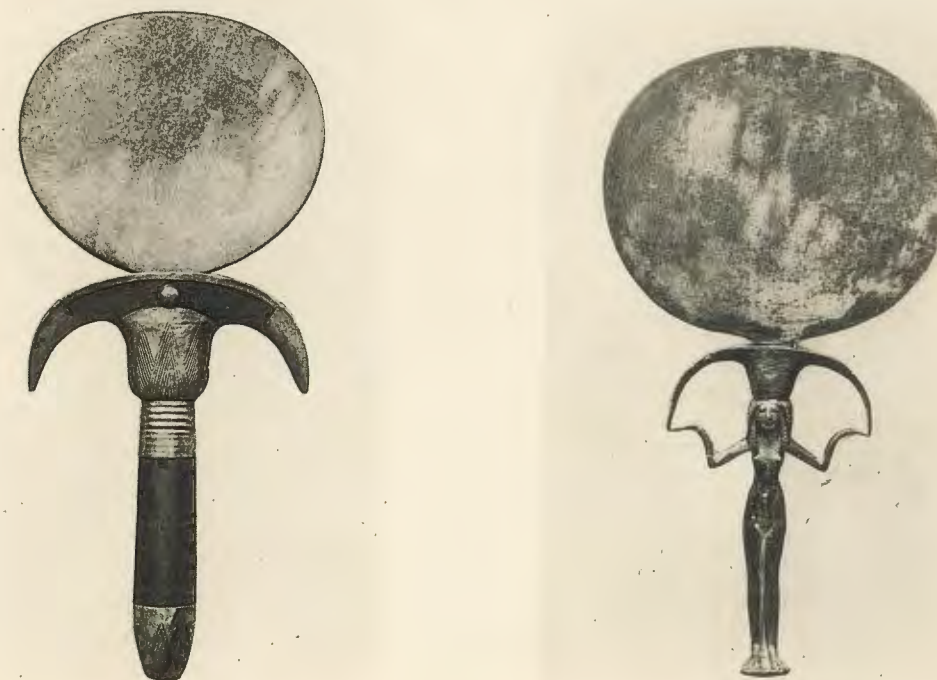
Fig. 91. - Dossier du trône de Toutankhamon (Nouvel Empire).  
Musée du Caire.

Fig. 92. - Miroirs (Nouvel Empire).





Fig. 93. - Relief (Nouvel Empire).



Fig. 94. - Scène de chasse (Ancien Empire). Musée de Berlin.



Fig. 95. - Mur peint de Thèbes (Nouvel Empire).

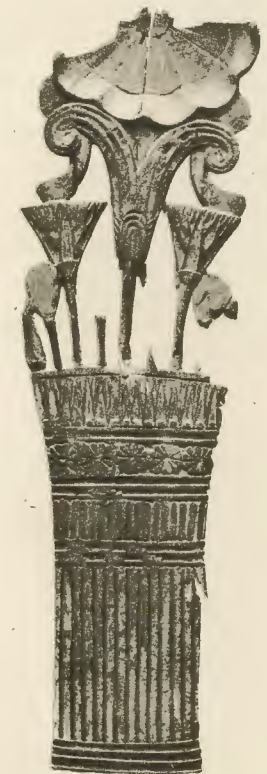


Fig. 96. - Cuillers à fard (Nouvel Empire).





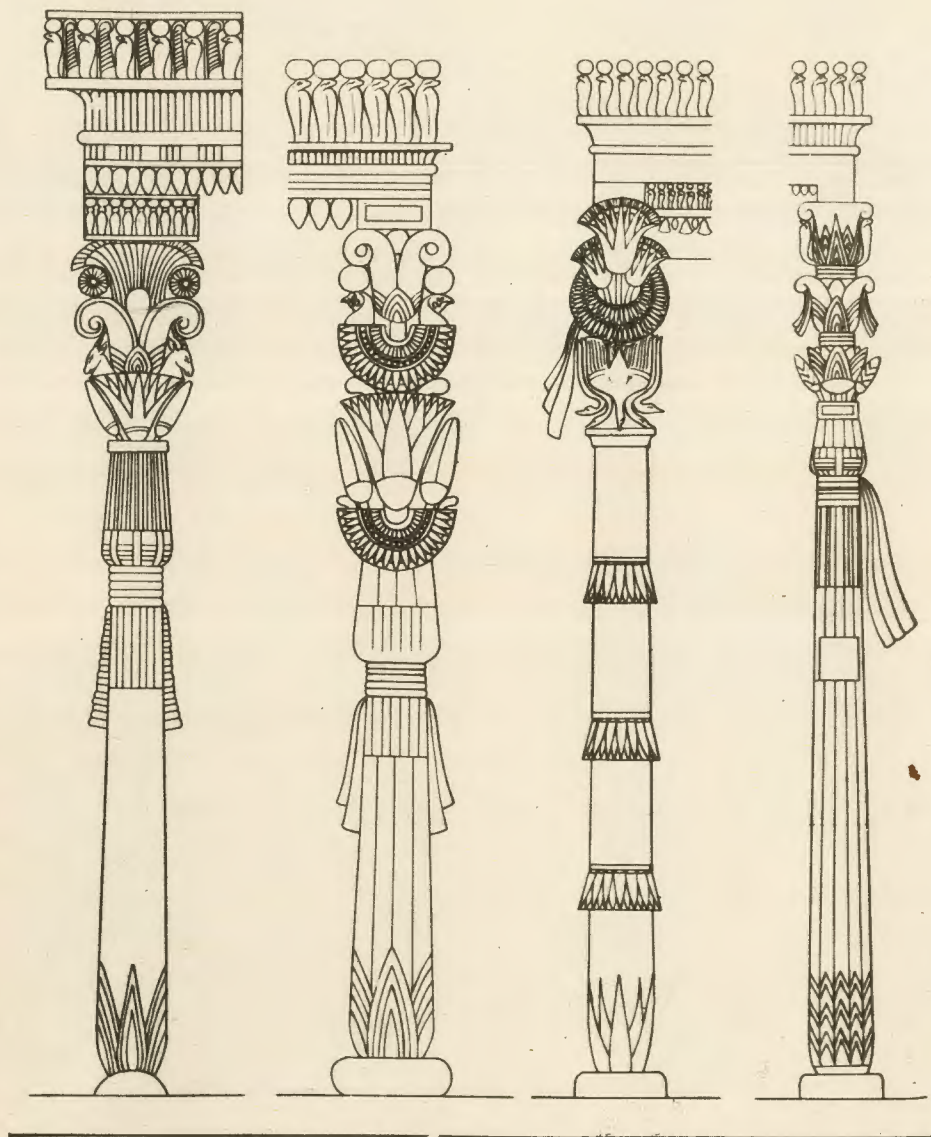


Fig. 97. - Colonne composites fasciculées  
(Figure relevée dans l'ouvrage de J. Capart, l'Art Égyptien, l'Architecture, I pl. 152).



Fig. 98. - Chapiteaux hatoriens du Temple de Philae (Basse Époque).





Colonnes du Temple de Philae.



Fig. 99. - Modèles de chapiteaux en calcaire. Musée de Berlin.





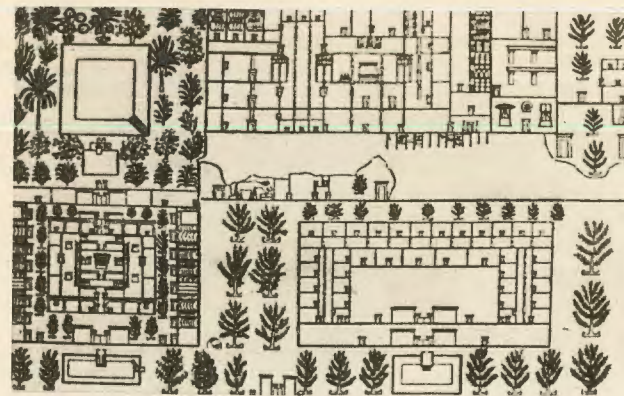


Fig. 101. - Plan du palais de Meri-Ka.  
Ed. Bell, Architecture of Ancient Egypt p. 83.

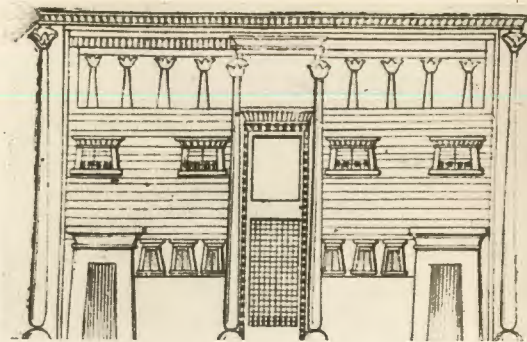


Fig. 102. - Façade d'une maison à deux étages,  
avec au-dessus, une galerie ouverte  
(Petrie E. D. A. fig. p. 85).



Fig. 103. - Site du palais  
des parents d'Akhenaton  
(A. Weigall).  
The life and times  
of Akhenaton, p. 32.

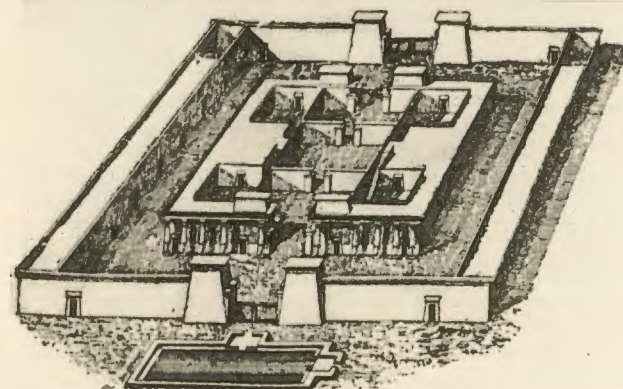


Fig. 104. - Reconstruction  
d'un palais (Maspéro)  
Ed. Bell "The Architecture  
of ancient Egypt" p. 82.



Fig. 105. - Maison et Jardin  
(G. Jéquier, Histoire de la civilisation égyptienne, p. 263).

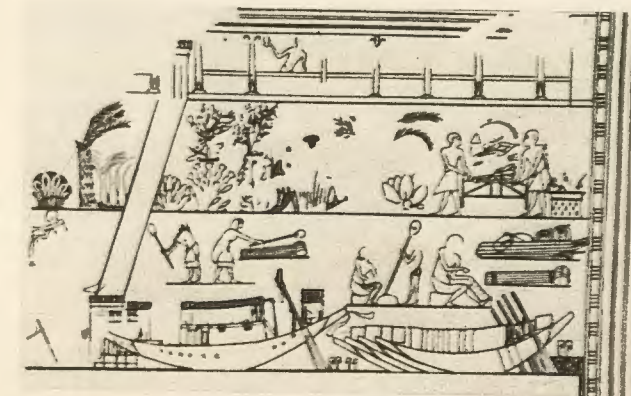


Fig. 106. - Jardin de Palais (L. Klebs, Die Reliefs, fig. 23).

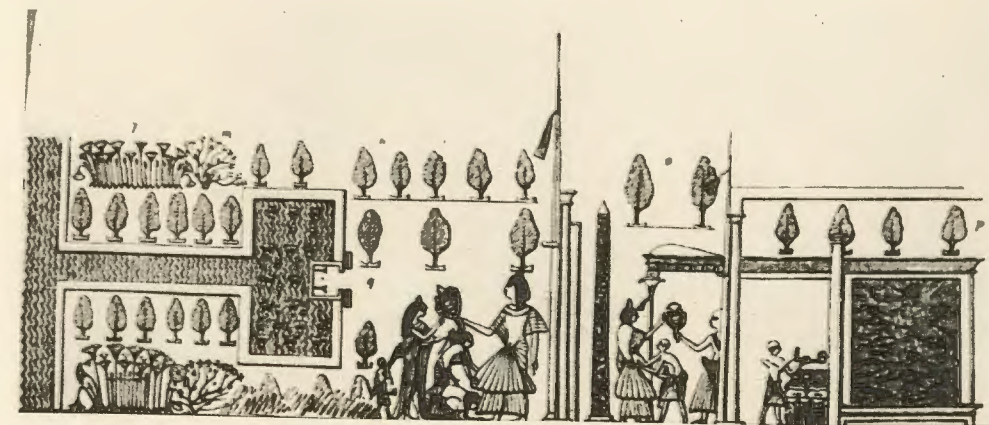


Fig. 107. - Jardin de Temple (L. Klebs, Die Reliefs, p. 32).





Fig. 108.  
Décoration du pavement du palais des parents d'Aménophis IV  
(A. Weigall, p. 56).

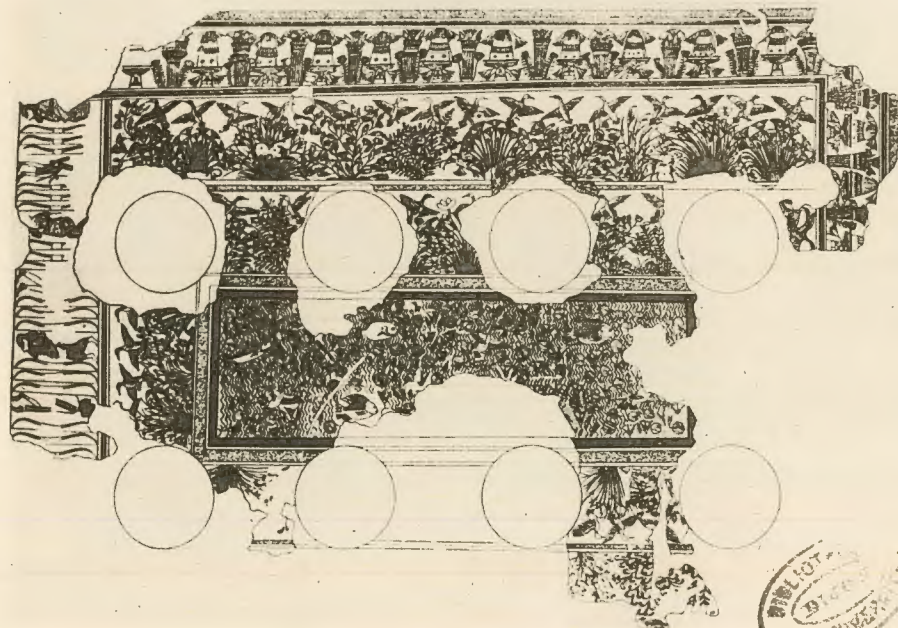


Fig. 109 et 110. - Gauche : Moitié ouest du pavement peint d'Akhenaton.  
Droite : Détail du pavement (Ed. Bell et Petrie).

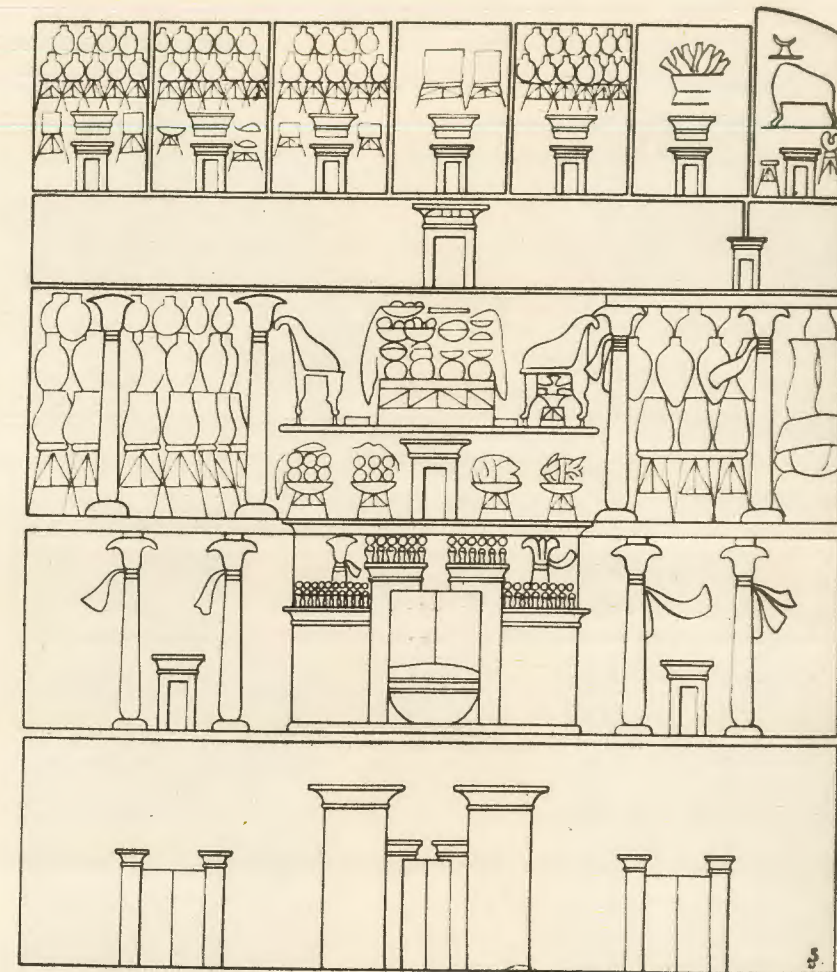


Fig. 111. - Reconstitution du Palais du Roi Aménophis IV vu de face,  
Tell-el-Amarna. (J. Capart, l'Art égyptien, l'Architecture, pl. 102).

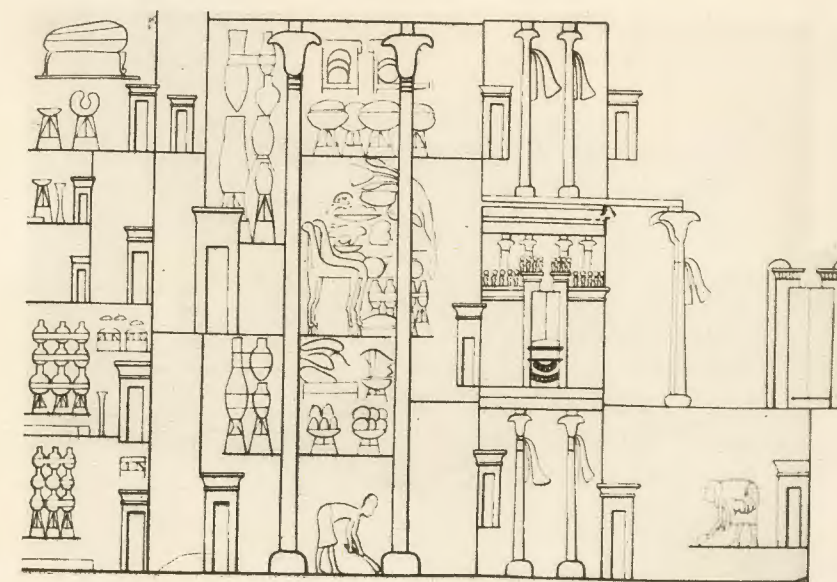


Fig. 112. - Reconstitution du palais du Roi Aménophis IV vu de côté,  
Tell-el-Amarna. Dessin de Sédillot. (J. Capart, l'Art Égyptien, l'Architecture p. 103).





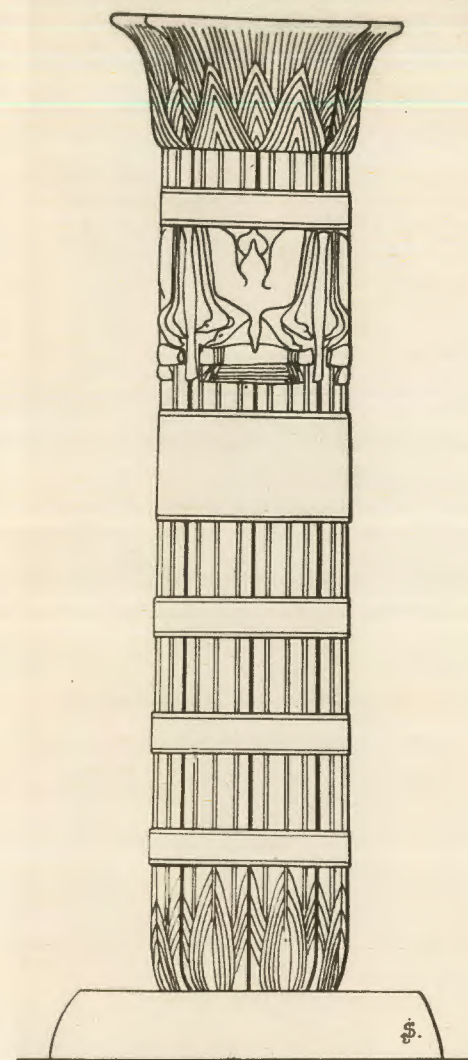


Fig. 113. - Colonne papyriforme, Tell-el-Amarna.  
(J. Capart, l'Art Égyptien, l'Architecture, pl. 102).

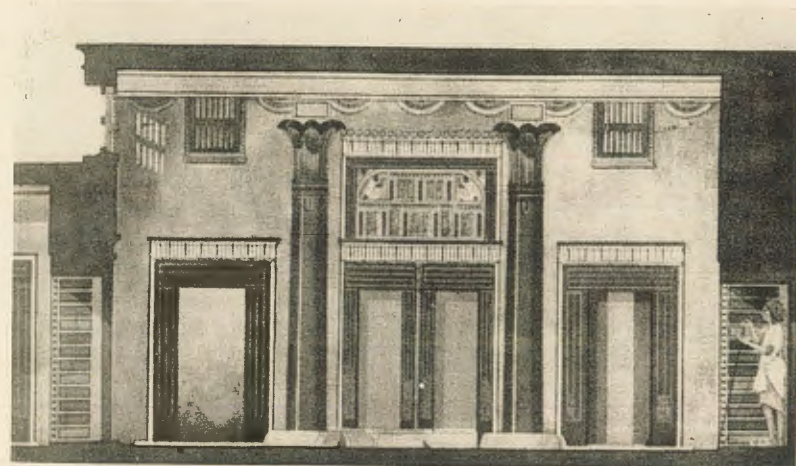


Fig. 117. - Hall d'une maison. Reconstitution Tell-el-Anfarna, d'après Borchardt.  
(J. Capart, l'Art Égyptien, l'Architecture, pl. 105).



Fig. 114. - Fl. Petrie,  
E. D. A. fig. 60.

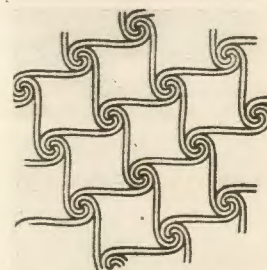


Fig. 115. - Fl. Petrie,  
E. D. A. fig. 52.

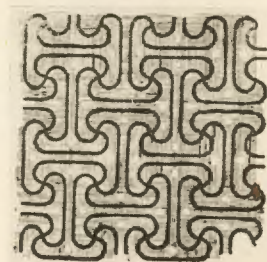


Fig. 116. - Fl. Petrie,  
E. D. A. fig. 59.

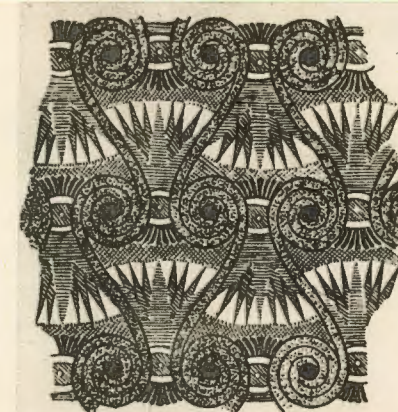


Fig. 118. - Petrie E. D. A. 50.



Fig. 120.  
Petrie E. D. A. 63.



Fig. 122.  
Petrie E. D. A. 106.



Fig. 123.  
Petrie E. D. A. 107.

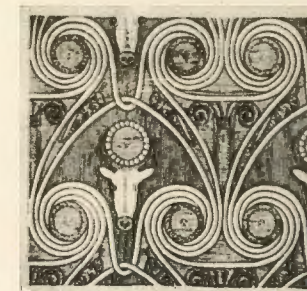


Fig. 119.  
Petrie E. D. A. 57.

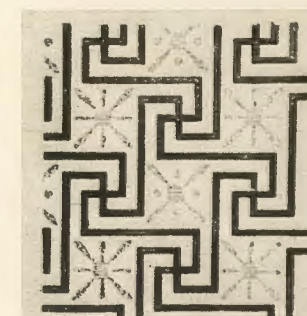


Fig. 121.  
Petrie E. D. A. 62.



Fig. 124.  
Petrie E. D. A.  
112.

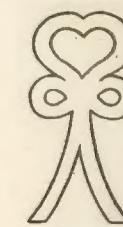


Fig. 125.  
Petrie E. D. A.  
113.





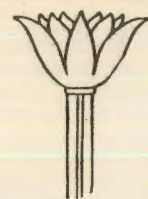


Fig. 126. - Petrie  
E. D. A. 115.

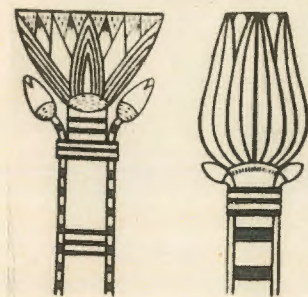


Fig. 127. - Petrie  
E. D. A. 117-118.

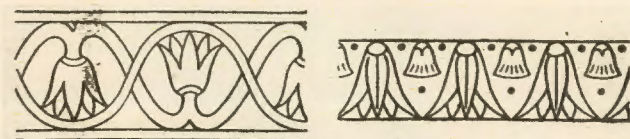


Fig. 128. - Petrie E. D. A. 119-120.



Fig. 129.  
Petrie E. D. A. 121.



Fig. 130.  
Petrie E. D. A. 122.

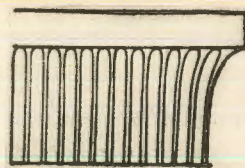


Fig. 131. - Petrie  
E. D. A. 181.

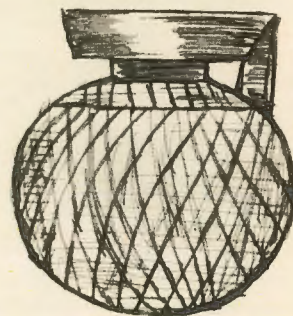


Fig. 132. - Vase (G. Bénédite,  
Objets de toilette 3837).

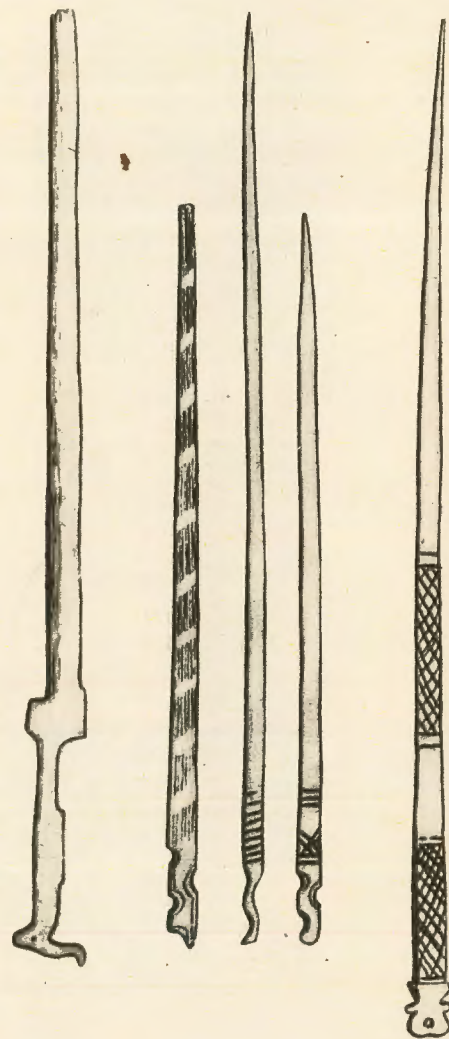


Fig 133. - Épingles  
(Petrie Nagada and Ballas, pl. LXIV).

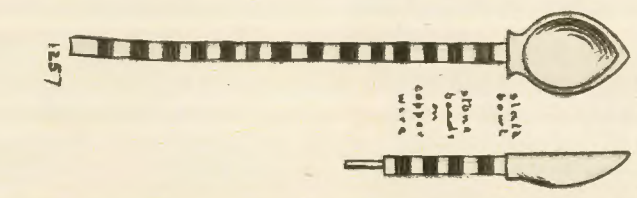
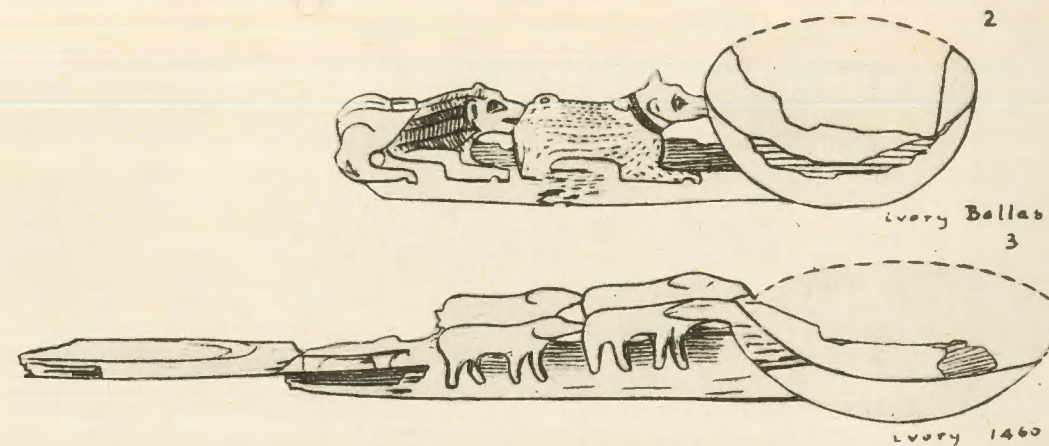


Fig. 134. - Objets en ivoire (Petrie. Nagada and Ballas, pl. LXI).

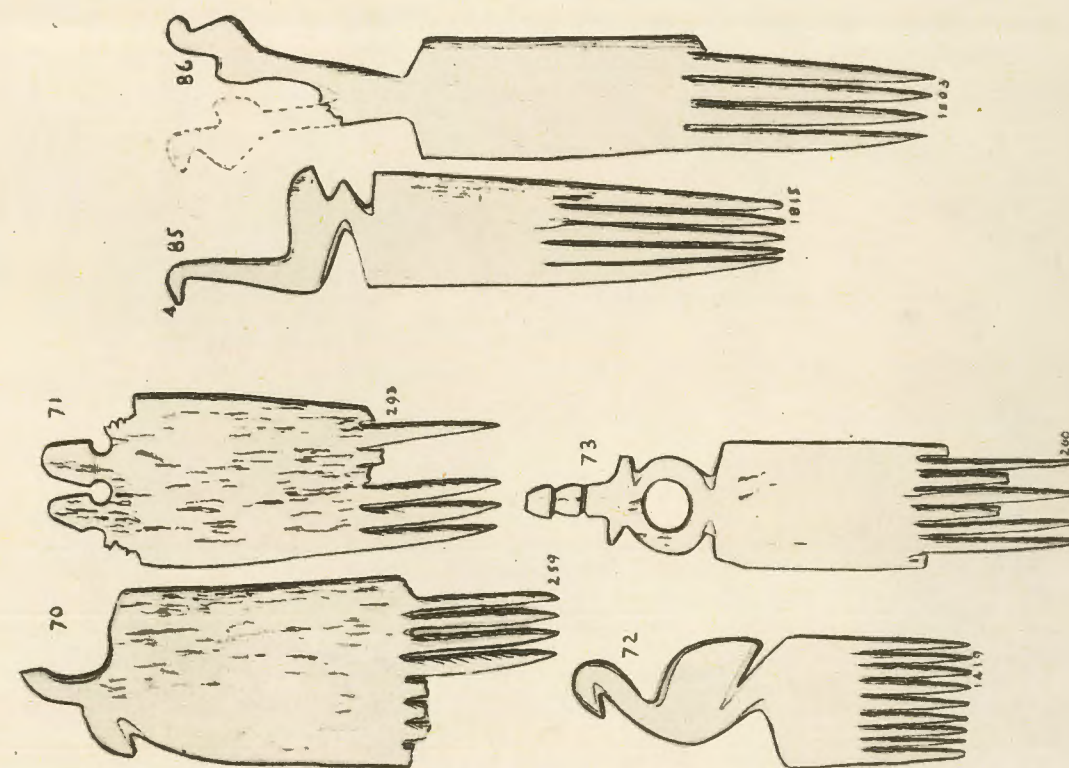


Fig. 135. - Peignes (Petrie. Nagada and Ballas, pl. LXIV).





Fig. 136. - Relief en calcaire (Moyen Empire). Musée du Caire.  
(G. Bénédict, Objets de toilette).

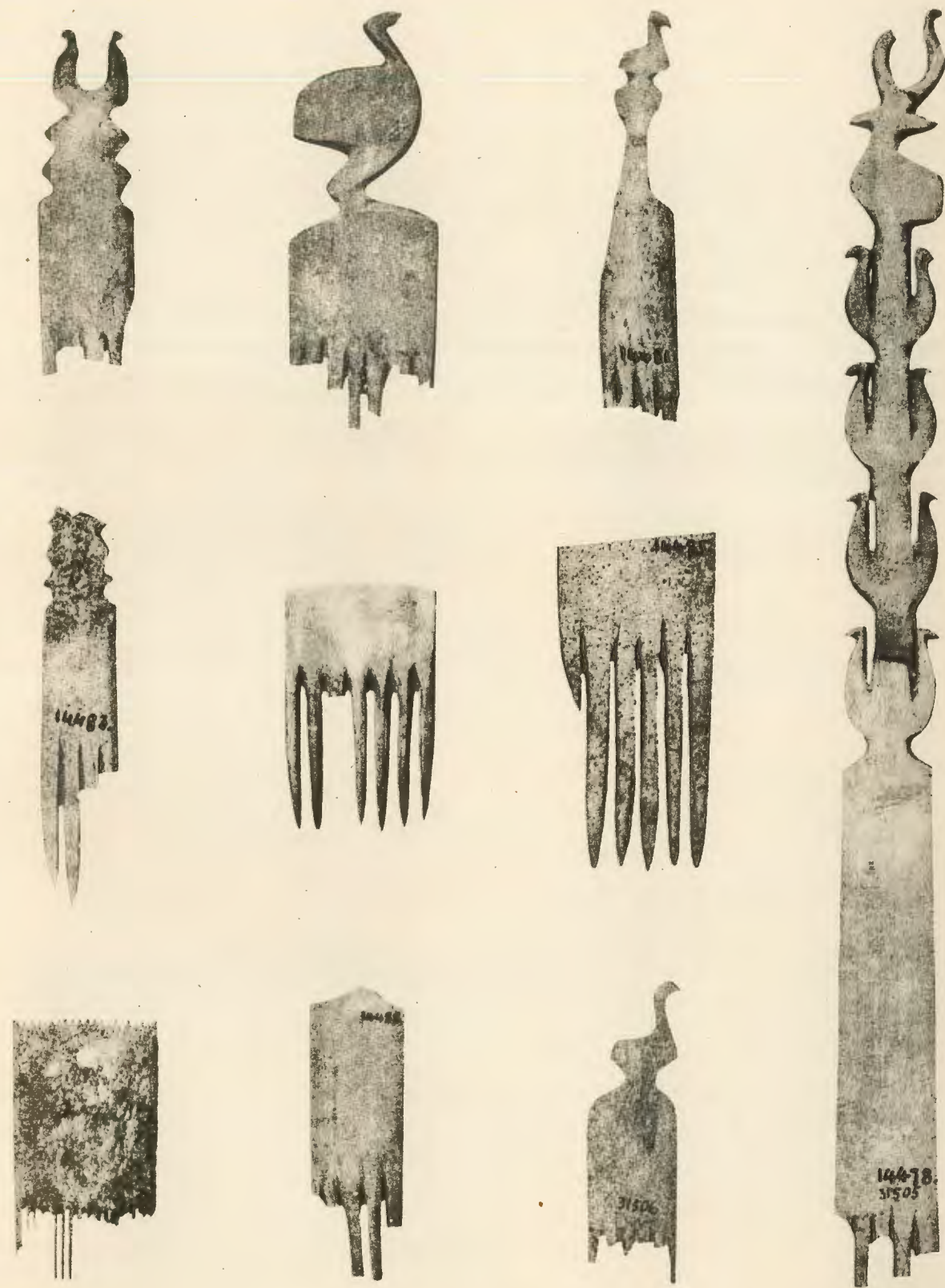


Fig. 137. - Peignes. (G. Bénédict, Objets de toilette).



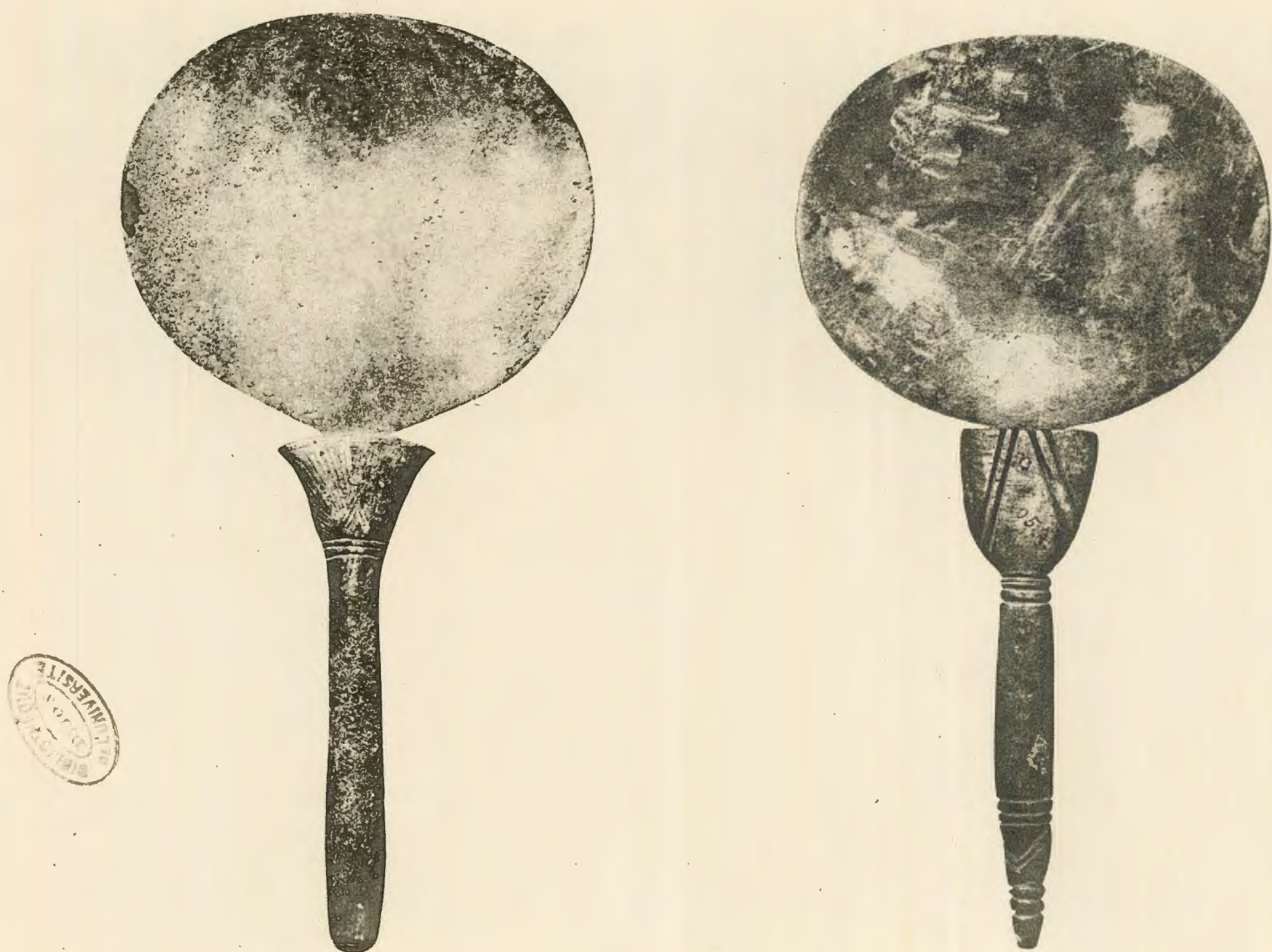


Fig. 138. - Miroirs. (G. Bénédict, Objets de toilette).

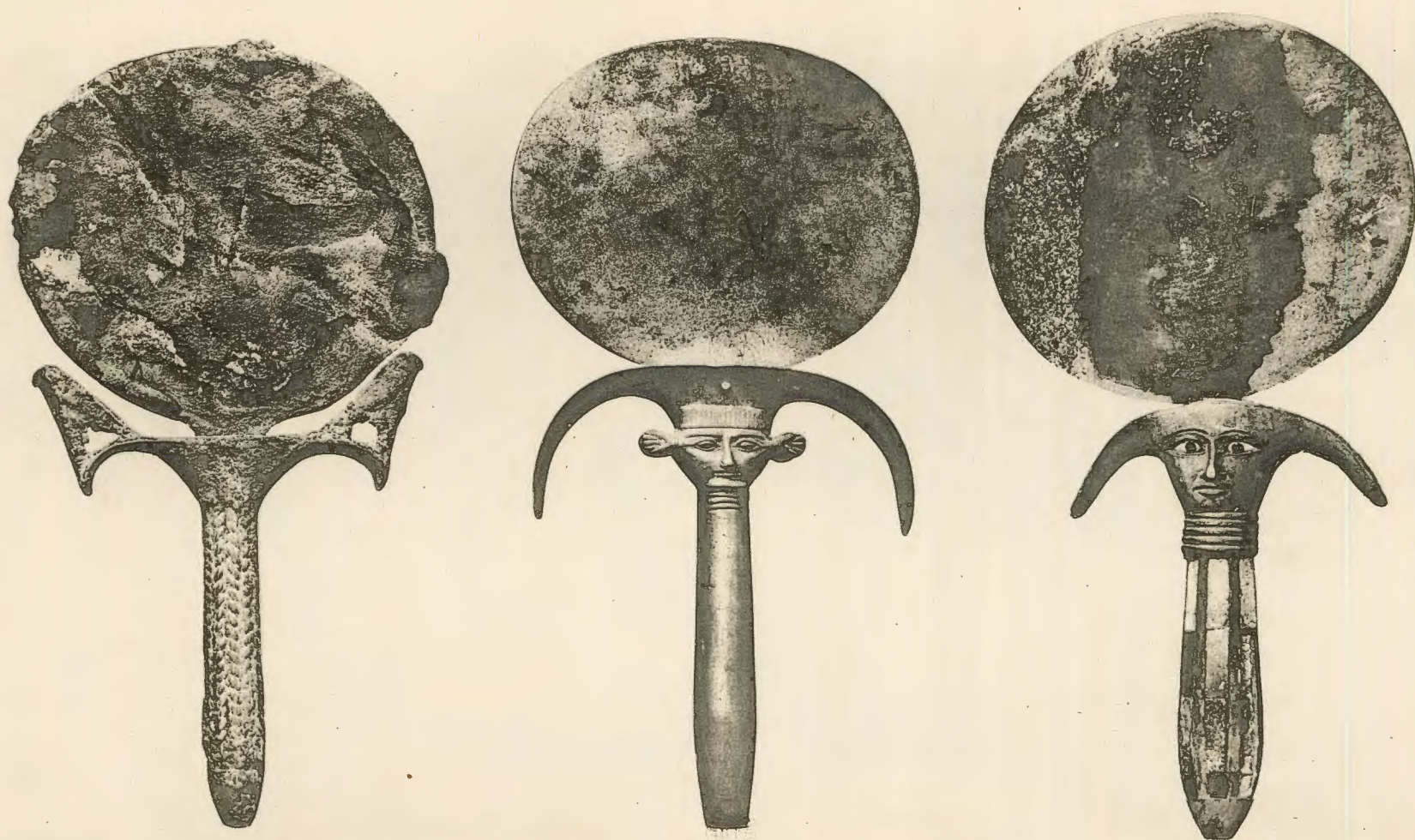


Fig. 139. - Objets de toilette (G. Bénédict).



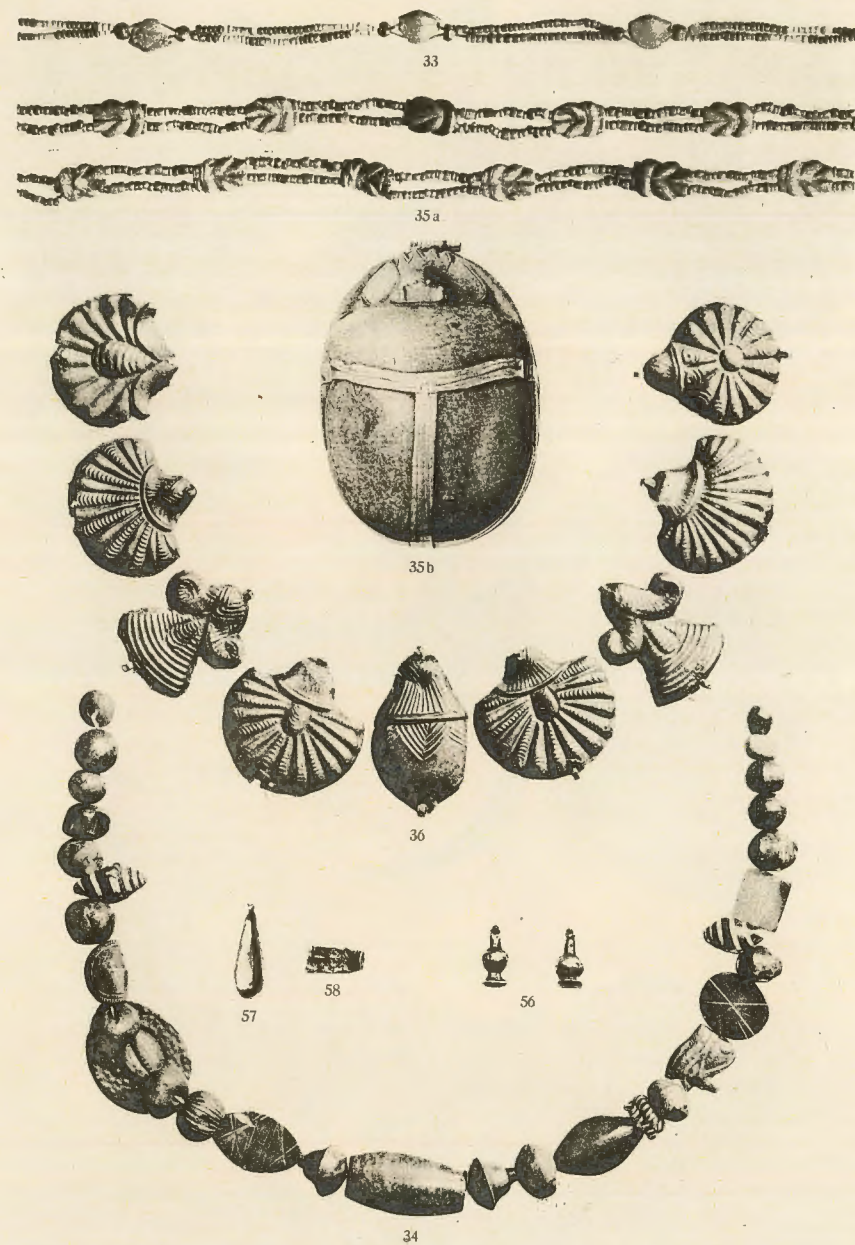


Fig. 140. - Bijoux imitant des formes de coquillages  
(G. Möller und W. Schubart, "Aegyptische Goldschmiedarbeiten").

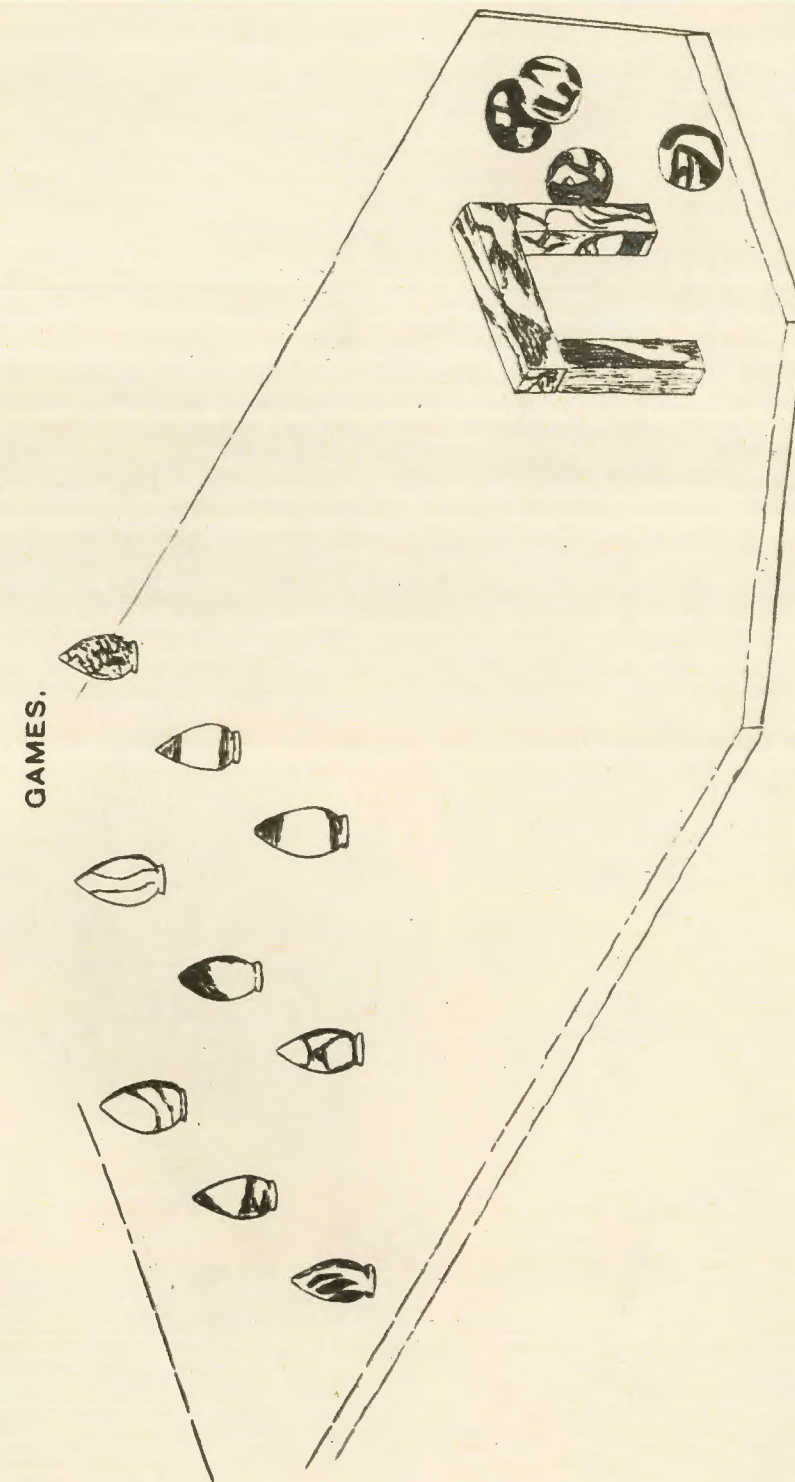


Fig. 141. - Jeu (Petrie, Nagada and Ballas).



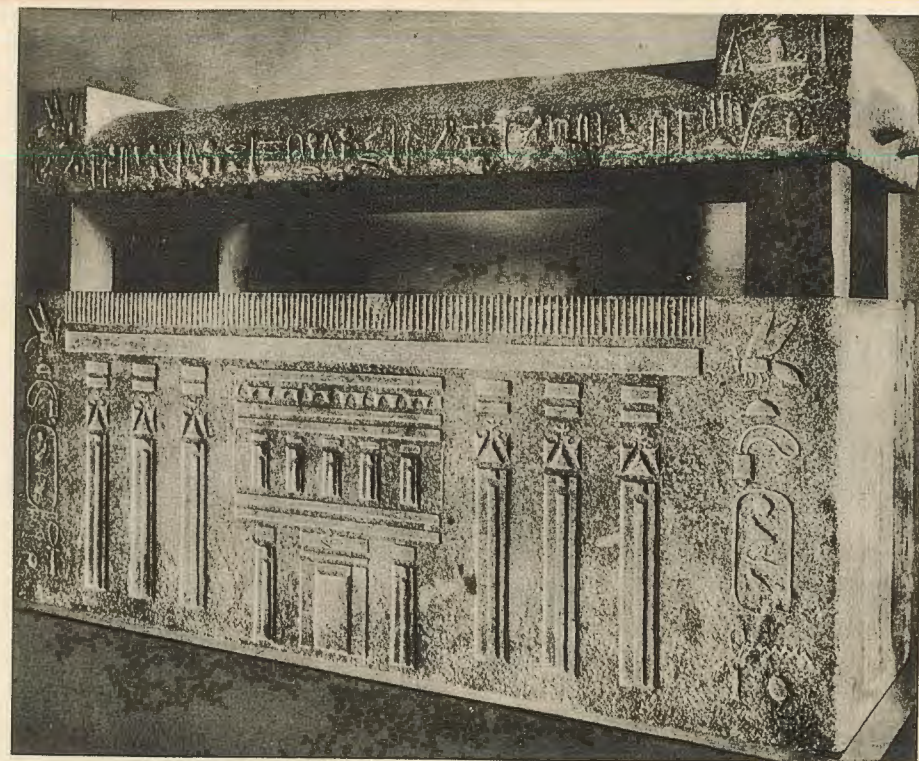


Fig. 142. - Sarcophage (Ancien Empire). Musée du Caire.

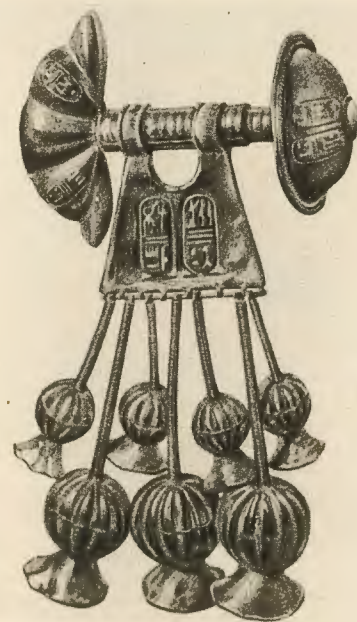


Fig. 143. - Couronne, boucles d'oreilles et bracelets (Nouvel Empire).  
Musées du Caire et du Louvre, Paris.

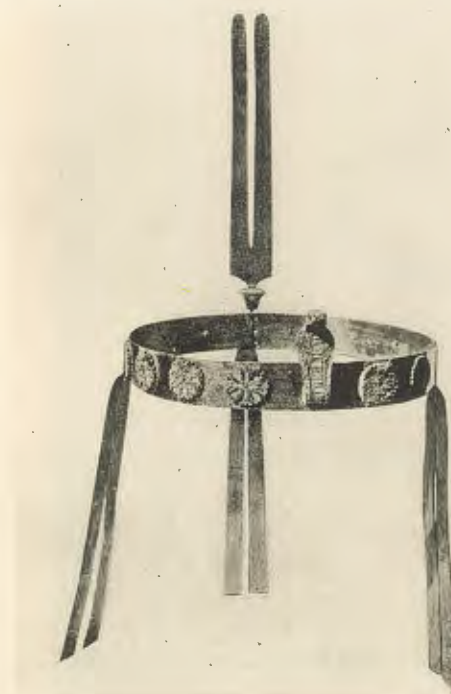
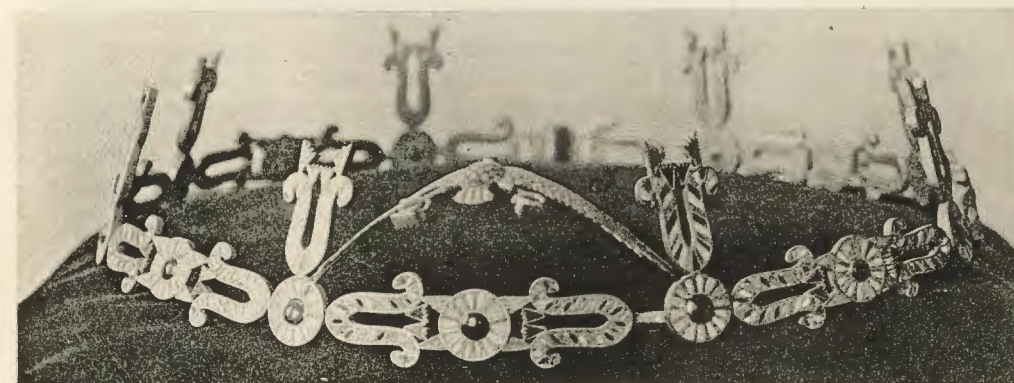


Fig. 144. - Couronnes et bandeaux (Moyen Empire).  
Musées du Caire et de Leyde.







Fig. 145. - Pectoraux (Moyen Empire).  
Musée du Caire et Metropolitan Museum, à New-York.



Fig. 146. - Peinture d'un tombeau de Beni Hassan (Moyen Empire).



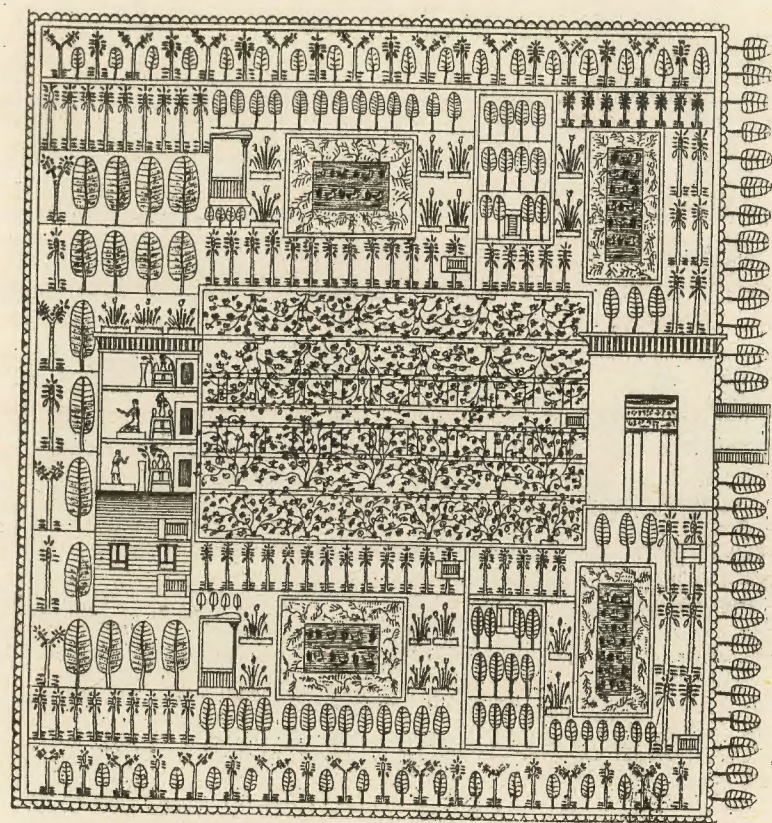


Fig. 147. - Plan d'une maison thébaine avec jardin.

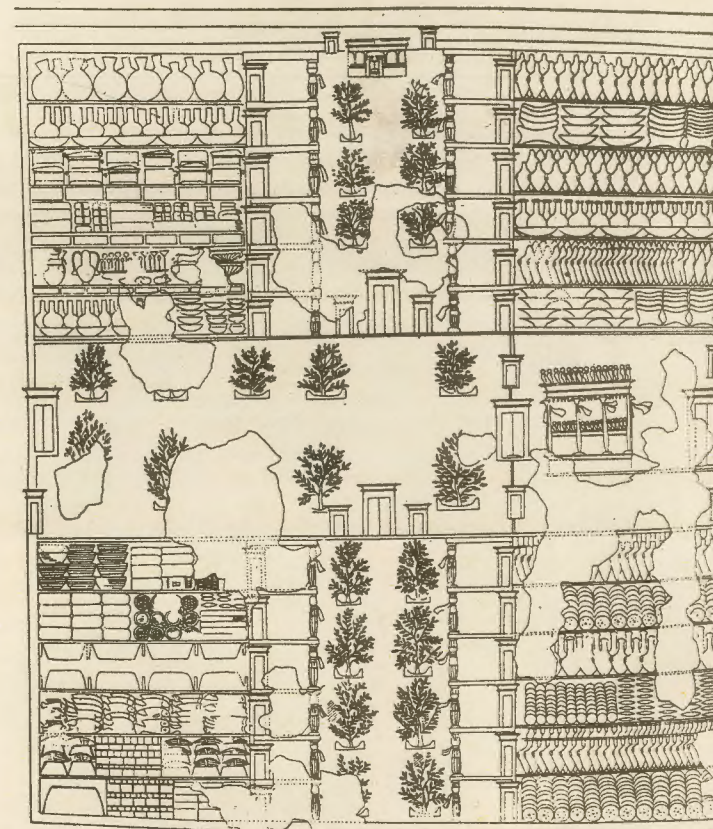


Fig. 148. - Magasins du Temple d'El-Amarna.







Fig. 150. - Figurine de porteur. Cabinet des Médailles, Paris.  
(D'après J. Capart).



Fig. 149. - Une vieille esclave (d'après H. Feichleimer).



Fig. 151. - Étrangers introduits en présence du Roi (Nouvel Empire).

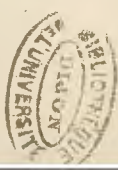






Fig. 152. - Ostrakon (xx<sup>e</sup> Dynastie). University College, Londres.











D. RAGAI  
L'ART  
POUR L'ART  
DANS  
L'ÉGYPTÉ  
ANTIQUE

10.558